745
Н-48
592 531
85.123(2р)1
Н-48

Проф. А. И. НЕКРАСОВ

# РУССКОЕ НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1924

Проф. А. И. НЕКРАСОВ

# РУССКОЕ НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА.
1924.

Н48 85.123(2Р)1,
Н-48

592531

ВЛАДИМИРСКАЯ
ОБЛАСТНАЯ БИБЛИОТЕКА

Главлит № 26403 Гиз № 7733. Печат. 4.000 экз.

Типо-литография „Искра Революции“ (б. 7-я), Филипповский пер., д. 11.

# ОПЕЧАТКИ.

| *Стр.* | *Строки* | *Напечатано* | *Должно быть* |
|---|---|---|---|
| 117 | 9 снизу | масличный | масленичный |
| 142 | 5 сверху | формулами | формами |
| 156 | 17 сверху | воды | вазы |
| 163 | 10 сверху | 8 | 18 |

Памяти
Владимира Васильевича
Стасова.

Д. В. Прокопьев. Животноводство в крестьянском быту Городецкого уезда. — „Нижегородский Краевед. сборник" кн. 2 Нижн. Новгород, 1929, с. 226–245.

М. Званцев. Техника работы по дереву. — Там же, стр. 246–251.

# ПРЕДИСЛОВИЕ.

Предоставляя в настоящем очерке некоторую общую картину русского народного искусства, мы отчетливо сознаем всю трудность взятой на себя задачи. До сих пор мы не имеем сколько-нибудь систематического обозрения этой области искусства, хотя интерес к ней отмечен почетной древностью столетия. Памятники народного искусства издавались, причем нередко — роскошно, но исследования крайне немногочисленны, редко идут вглубь предмета и более отличаются меткими замечаниями любителей — знатоков, чем методичностью изучения. Кроме того к русскому народному искусству нередко подходили с точки зрения далеко не истории искусства.

Настоящий очерк сложился из моих лекций и семинарских занятий, веденных под моим руководством в I Москов. Госуд. Университете. Автор стремился дать общую картину хотя бы в главнейших моментах и явлениях русского народного искусства, но далеко не всюду могла быть достигнута хотя бы относительная полнота за отсутствием, как мы уже сказали, предварительно разработанных материалов. Поэтому мы полагаем, что наша книга, которая отнюдь не должна стать альбомом красивых репродукций, как это часто случалось с изданиями, посвященными народному искусству, является лишь первым слабым опытом в своей области, расчитанным на снисходительное отношение. Рисунки, по фотографиям, выполнены автором. От красочных репродукций мы отказались.

В заключение мы должны принести глубокую благодарность нашим слушателям, студентам I Моск. Госуд. Университета, Н. С. Большакову, Н. М. Иезуитову и Л. В. Крыловой, оказывавшим нам помощь в фиксации наших лекций и приведении в порядок их записей, а также Государственному Издательству, принявшему настоящий труд к печати.

Проф. А. Некрасов

# ВВЕДЕНИЕ.

Значительную трудность в изучении русского народного искусства представляет сколько-нибудь точное определение материала, составляющего предмет изучения. Каковы памятники, которые следует отнести в нашу область, и что отсюда следует удалить? Если мы обратимся к обычаям нашей небольшой литературы о народном искусстве, то мы не найдем там никаких установившихся на этот счет точек зрения; более того, как будто бы возможность каких-либо точек зрения на этот предмет вовсе не была во внимании писавших о народном искусстве. Происходит это оттого, что понятие „народного“ искусства не подвергалось какому-либо анализу, а принималось как что-то само собою разумеющееся, „понятное“, требующее, в крайнем случае, не вскрытия своей природы, а лишь поверхностной характеристики с приведением образцов искусства в качестве иллюстрации.

Мы полагаем, что можно указать те принципы, которые помогут нам вскрыть природу „народного“ русского искусства до рассмотрения его памятников, т.-е. эти принципы явятся руководителями в отмежевании границ подлежащего рассмотрению материала (насколько, конечно, это вообще возможно во всякой науке о человеке).

Нет сомнения, что всякое художественное произведение, даже исключительное по своему характеру и принадлежащее исключительному гению, может оказаться в той или иной мере „народным“, обусловливаясь средой, эпохой, социальными условиями и т. д. Очевидно, под словами „народное искусство“ разумеют что-то иное, что выражалось в нашей литературе нередко, как „простонародное“.

Этот термин верен в том смысле, что в нем можно мыслить противоположение „простого“ чему-то „сложному“.

Мы далеки это определение простоты и сложности как-то относить к состоянию сознания „народа“ и „не-народа“. Далее мы укажем на всю наивность подобной точки зрения. Но мы можем видеть и искать простоту „народного“ искусства не

в каких-то далеких и отвлеченных построеннях и догадках о сознании производителя этого искусства, а в самих условиях производства. Вот эта-то производственная точка зрения и является первым фактором в раскрытии понятия „народного“ искусства. Простота производства, несложность народной техники, отсюда относительная доступность художественной деятельности многим лицам из народной среды определяют самый характер художественной формы (конечно, до некоторой степени), что бы ни говорили против этого ортодоксальные представители учения о „художественной воле“, которая также ведь должна чем-нибудь питаться. Именно эта доступность художественной продукции и есть то, что мечтатели-народники прошлого хотели изобразить, как какой-то „общенародный дух“.... Если мы точнее определим „простоту“ техники „народного“ искусства, то мы должны будем указать, что здесь идет дело об отсутствии сколько-нибудь серьезного, длительного и сложного профессионально-технического образования. Там, где оно есть, там существует уже традиция среды, в своих организации и быте выделяемой из общенародного быта, питаемой особыми вкусами, навыками и целями жизни. Следовательно, выясняется и второй принцип народного искусства — социологический, к которому мы еще вернемся.

Здесь же мы должны еще несколько подробнее остановиться на производственном принципе, чтобы все сказанное нами не было превратно понято. Несомненно, что выучка в создании памятников искусства существует и в народном быту; нельзя что-либо делать, совершенно никак и ни у кого не учившись. Но можно обучение иметь, как занятие, лишь исподволь наращающее знание и опыт и связанное со всей совокупностью протекающей жизни. Кроме того, при этих условиях возможно обращение с инструментам лишь простейшего типа. Совершенно естественно, что действовать топором, молотом, иглой и спицами научаются многие из народа, зачастую не образуя выделяющейся из общей массы группы. Совершенно иное приходится говорить о такой технике, как, например, иконописная или техника литья из металла. Здесь есть „мудрость“, доступная немногим, и знание, требующее профессионального к себе отношения для достижения успеха. Отсюда совершенно ясно, что не всякая художественно-кустарная промышленность может быть введена в народное искусство.

Другой принцип, как мы уже говорили, — социологического определения народного искусства. Вообще, понятием

„народа“ частенько злоупотребляли и вливали в него то содержание, которое было к случаю необходимо. С другой стороны понятие „народ“, конечно, существует, как „нация“.

Не входя в существенное рассмотрение этого понятия, постараемся выяснить отношение к нему с нашей точки зрения, — „народного искусства“. Ненаучность и ошибочность всякой „народнической“ романтики заключается в том, что она предопределяет некоторый готовый комплекс сознания, по периферии которого лежит его отражение в быте, вкусах и т. п. Таким образом, последние являются на почве этой „народнической“ романтики не предметом изучения, а лишь материалом для иллюстраций уже готового убеждения.

Хотя, казалось бы, в XX веке эта наивность уже изжита, однако в суждениях о „народном“ искусстве она нередко присутствует полностью, хотя бы в предположении какой-то консер-

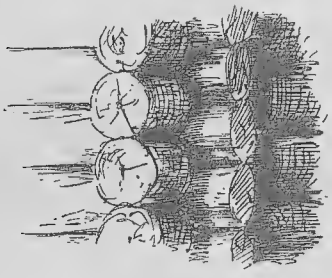


Рис. 1. Рубка в обло.

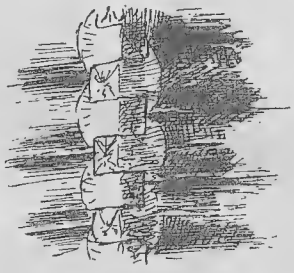


Рис. 2. Рубка в лапу.

вативности народной художественной среды, в утверждениях каких-то „вековечных“ вкусов и т. п. „Жалких“ и „умильных“ слов здесь произносится достаточно и по сие время, особенно когда недостаток анализа стремятся скрыть за суждением вкуса, обусловленным лишь силой и проникновенностью художественного восприятия. Лучшие и наиболее меткие из работ по русскому народному искусству, появившиеся в последнее время, не чужды совершенно особого, слегка восторженного стиля в изложении, повидимому, осуществляющегося бессознательно для самих авторов.

Если мы будем итти от периферии к центру и отсутствие специфического профессионально-технического образования согласуем с условиями, вкусами и традициями среды, то мы

должны будем определить, что же это за среда, ибо таковая в границах одной и той же нации не единична.

Мы имеем лишь одну среду, которая, при выше указанных условиях, определяет собственную совокупность техники, инструментов и производства, сросшуюся с ее бытом всецело, и очевидно, что эта среда определяется организацией труда, дающей вышеупомянутое своеобразие. Иначе говоря, мы имеем дело с средой, близкой на русской почве к условиям натурального хозяйства. Оставляя в стороне анализ понятий ремесла, домашней промышленности и кустарной промышленности, мы, однако, должны сказать, что в известной доле продукция „народного“ искусства соприкасается со всеми названными видами труда, но в основе имеет исхождение из домашней промышленности, т.-е. из труда для себя, частью и для рынка (кустарная промышленность), частью создавая ремесло, как профессию.

Совершенно ясно, что таковой средой является у нас крестьянство, почему в последнее время нередко можно видеть замену термина „народное“ искусство другим — „крестьянское“ искусство. По существу дело не меняется, но всегда следует помнить, что это уточнение понятия лежит не в романтике, а в более точных принципах анализа.

Исходя из сказанного, мы должны сразу же покончить с рядом недоразумений, основанных на убеждении, что крестьянская среда, возрастившая народное искусство в самой себе и в постоянной „производственной“ близости со всей своей жизнью, является чем-нибудь замкнутым, что своеобразие это какое-то „в себе и для себя“, что здесь есть какие-то „нерушимые заветы“ народной жизни и т. п.

Если бы мы подошли к народному искусству тематически, т.-е. в образах его захотели бы прочесть рассказ, то мы заметили бы, что это далеко не всегда рассказ о своем быте, о своей природе, крестьянина окружающей, о своем труде. Забегая несколько вперед, мы должны сказать, что русская природа и крестьянский труд не составляют даже бо́льшей части содержания народного искусства, и если бы здесь можно было указать какое-либо исключение, то оно было бы незначительно и с несомненностью могло бы быть объяснено особенностями каждого отдельного случая. Как неосновательно думать, что песни Кольцова, идеализирующие крестьянский труд, являются тематически народными*), так

*) См. нашу работу: Кольцов и народная лирика. (Опыт параллельного анализа). Изв. Отд. русск. яз. и слов. Ак. Наук. Т. XVI, кн. 2. Стр. 83-135.

же неосновательно те же темы искать, как общее содержание народного изобразительного искусства. Не вдаваясь в ненужные нам подробности, просто констатируем тот факт, что объективирование своего труда и его идеализация есть нечто редкое для крестьянской среды, как по обстоятельствам жизни, так и по условию сознания.

Можно заметить, что в образах народного искусства часто отражается не народный быт, равно, как увидим далее, не из собственного изобретения „из ничего" явилась крестьянская изба в том виде, как мы ее знаем. Что так же обстоит дело с крестьянским костюмом, весьма давно писалось нашими этнографами и может быть наблюдаемо нами в наши дни.

Таким образом, в содержании народного искусства очень многое, как увидим далее, явилось в виде усвоения художественной культуры других, высших классов общества. Не только XVII век художественной культуры древней Руси завершился в народной среде, но и далее, в XVIII и XIX веках, филиация от более культурных слоев в менее культурные продолжалась. Отсюда, однако, вовсе не следует заключать о ненужности изучения народного искусства. Никакая среда ничего не усваивает без собственного преломления, которое заключается не только в том, что что-нибудь от воспринимаемого отбрасывается или что-либо к этому прибавляется, но также и в том, что воспринимаемое искажается. Искажение это уже есть творчество, и попытка разгадать и выяснить преломляющую призму в ее свойствах и есть задача изучения народного искусства. При этом никогда не надо забывать, что самое преломление может быть различным в различные эпохи.

Предметы народного искусства, в силу вышеизложенного, мы вовсе не собираемся изучать и описывать только как факты быта; это задача этнографии, а не науки об искусстве. Изменение художественной формы в исторической последовательности — вот что составляет историю искусства; только таким путем возможно и установить природу народного художественного творчества и сделать это изучение не бесцельным. Естественно, что в рассуждение об эволюции входит и проблема влияний, с предпосылкой того положения, что народная среда вовсе не только механически воспринимает и сохраняет; если бы художественные формы, отжившие в среде высших классов, были усвоены народом без изменения, то народное творчество незачем было бы и изучать. Но, с другой стороны, самое изменение воспринятых форм (так как нет в человечестве творчества из ничего) обусловлено свое-

образным художественным импульсом, в котором нельзя отказать ни одному человеку, как в средстве образного выражения, обусловлено навыками жизни, техникой и проч., о чем мы уже говорили выше. Таким образом, действительно, народное художественное творчество совершенно закономерно может носить печать большого своеобразия, явившегося в результате очень сложных отношений и причин, обуславливающих производственный и социологический принципы искусства, и для этого своеобразия вовсе не надо придумывать какой-нибудь мистико-фантастической „народной души".

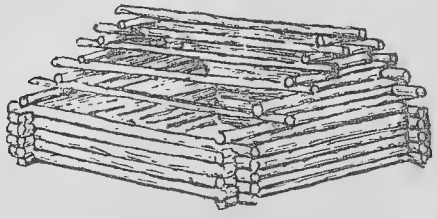


Рис. 3. Система фронтона.

Другая сторона в народном искусстве заключается в проблеме индивидуального творчества.

Казалось бы, общедоступность техники, с одной стороны, а отсутствие имен художников,—с другой,—достаточно говорят об отсутствии индивидуального творчества, по крайне мере в той полноте, как мы это видим в культурных классах. Но здесь необходимо иметь осторожность в суждении. Во-первых, уже наблюдалось в сознании народа некоторое закрепление отдельных имен или памяти об отдельных творцах, которые вообще всегда физически существуют; во всяком случае, старую басню о коллективно-народном творчестве, применявшуюся когда-то к изучению поэзии, очень трудно применить к продукции предметов материальной культуры.

Старая точка зрения на то, что между народной и интеллигентской средой лежит известная пропасть (быть может, на Западе меньшая, чем у нас), в наше время может быть защищаема совершенно иными путями, чем это делалось раньше. Если мы останемся в положении только наблюдателей в области этой темы, то мы, конечно, увидим, что какое-нибудь восхищение рафинированного эстета футуризмом не дойдет до народа и что это самое эстетическое рафинирование не имеет места в народной среде. Вопрос об индивидуальности в художественном народном творчестве объясняется теми же принципами и путями, как и содержание этого творчества. Нет сомнения, что навык к элементарному рукоделью, с одной стороны, и невыделение творцов, как профессионалов,—с другой, нисколько не мешая каждому из народных ху-

дожников быть более или менее ловким, не обособляет их ни в собственном сознании, ни в сознании окружающих. Следовательно, если нет подчеркивания художественной продукции перед трудом другого порядка, то ни сам художник, ни окружающая его среда не создадут почвы для взращивания крупной художественной индивидуальности. Говорят, что профессионализм губит виртуозность; быть может, в конечном счете это и так, но в счете начальном все-таки великие гении Возрождения вышли из ремесленных цехов средневековья, порвавших с натуральным хозяйством.

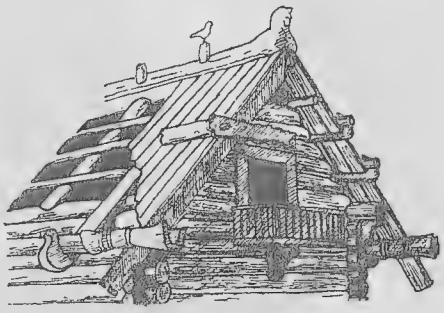


Рис. 4. Система кровли.

Конечно, мы спешим оговориться, что при всех условиях пропасть между интеллигентской и народной средой не может быть названа абсолютной,—в ней есть система своеобразных градаций.

Таким образом, мы видим, что подход к народному искусству далеко не является легким: при изучении его грозит серьезная опасность методологических заблуждений. Совсем иное получится, если мы станем следить народное творчество издалека, если мы применим метод эволюции и заимствования.

Пред нами предстает громадная равнина со всей сложностью исторической жизни—в хозяйственном разнообразии, в смене культур, в соприкосновении с другими культурами, как Запада, так особенно Востока. Здесь мы должны учесть не только эволюцию народного русского искусства, но и самые географические его границы, географическое распределение вариантов. Если город, по всем вышесказанным соображениям, исключается из поля нашего зрения, то и не вся деревенская жизнь войдет в наше рассмотрение. Поскольку мы говорили о *русском* народном искусстве, этнический момент должен присутствовать. Наконец, возможны случаи, что нагнетение культуры более высокой было таково, что ее художественная продукция целиком входила в оборот крестьянства, не отлагаясь в сколько-нибудь значительной мере в их творчестве. В таком слу-

чае мы говорим о вымирании существующих форм народного искусства, и таковые примеры известны, как в древности, так, особенно, в новое время. Многие русские области, включенные когда-то в Польшу, потеряли в большой степени своеобразие своего народного искусства, так что мы далеко не всегда можем вводить их в предмет нашего обследования. Украина в стойкости, подвижности и продуктивности народного творчества уступает северному крестьянству, но имеет преимущество перед Белоруссией. С другой стороны, русское народное искусство, восприняв некоторые элементы финского происхождения, в сильнейшей степени повлияло на народное искусство этих племен. Приходится следовательно делать выбор в отношении исторического материала, и для характеристики русского народного искусства не будет ошибкой ставить акцент на народном искусстве центральной и северной Росии, т.-е. когда-то Руси суздальско-владимирской, новгородско-псковской и московской.

Наконец, следует внести еще одну оговорку: особенно опасно при изучении народного искусства впасть в заблуждение при определении влияния на него церковности; искусство церковное вообще исключается нами из рассмотрения, что совершенно ясно из тех принципов, которые мы установили. Нельзя сомневаться в том, что церковное искусство у нас было сложным и по принципу производства, и по среде, в которой оно возникало, и по проявлению в нем индивидуальностей, что видно, если не из скромного количества сохранившихся имен, то из наличия различных „школ“ (во всех областях творчества).

Из всего сказанного становится также очевидным, что не все, что сделано представителями из народа, может быть отнесено на счет народного искусства. Мы знаем художников—выходцев из народа, творчество которых ни производственно, ни социологически не может быть оправдано, как народное. Напрасно думают некоторые, что достаточно поручить создание какого-либо произведения крестьянину, чтобы продукт получил отпечаток народности. Последний создается также органически, а не по заказу, как органически создаются и величайшие творения гениев.

Литература по русскому народному искусству весьма не велика по своему значению, хотя можно, конечно, набрать не мало статей и заметок, разбросанных по столичным и особенно провинциальным этнографическим изданиям. Мы укажем здесь лишь главнейшее.

Можно разделить всю литературу о русском народном

искусстве на два больших отдела: по архитектуре, собственно—избе, и по художественной промышленности. О русской избе писали многие; достаточно упомянуть Даля, Суслова, Забелина (особенно в его книжке „Черты самобытности в древнерусском зодчестве"), Стасова, Ефименко, Костомарова, Аристова, Сумцова, Щербаківского и др. Сводку материала в этом отношении с довольно подробными описаниями, конструктивными и типологическими, дал Красовский в своем труде: „Курс истории русской архитектуры. Часть I. Деревянное зодчество. II. 1916". Автор этой книги посвящает свое введение рассуждению об источниках наших суждений о деревянном русском зодчестве на протяжении истории, а в главе I дает рассуждение о крестьянских избе и дворе, правильно предпослав этот обзор дальнейшему рассказу о деревянных хоромах-дворцах и церквах. Но, конечно, историко-художественный процесс, генезис и эволюция художественных форм русской избы Красовским были почти не показаны. Несомненно, Красовскому осталось неизвестным немецкое сочинение K. Ramm'a „Die altslawische Wohnung *).

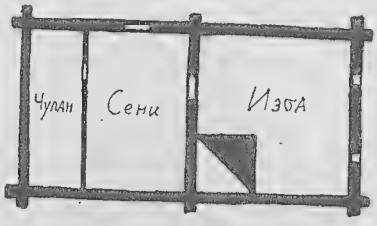


Рис. 5. План литовской избы.

Книга Рамма, полное название которой мы привели в примечании, имеет ввиду этнографические, а не историко-художественные интересы; к этому сводятся и немногочисленные рисунки и подбор литературы, которая охватывает все сколько-нибудь значительные статьи русских этнографических изданий (Труды Этнограф. Отд. Общ. Люб. Естеств., Этнограф. и Антроп., Живая Старина, Изв. Общ. Люб. Естествознания, Этнографический Сборник, Этнографическое Обозрение и др.). Чрезвычайно кропотливое и трудолюбивое исследование Рамма, имеющее большие достоинства, тем не менее представляет и крупные недостатки, проистекающие от несовершенного знания русского языка (точнее филологии), а также из тенденциозного (бессознатель-

*) Том в 430 страниц представляет часть большого сочинения; вот полное заглавие: Ethnographische Beiträge zur germanischslawischen Altertumskunde von K. Rhamm. Zweite Abteilung. Urzeitliche Bauerhöfe in germanisch-slawischem Waldgebiet. Zweiter Teil: Germanische Altertümer aus der slawisch-finnischen Urheimat. Erstes Buch: Die Altslavische Wohnung. Mit 45 in den Text eingedruckten Abbildungen. Braunschweig 1910.

но?) стремления вывести культуру русского крестьянина и его жилище из германских основ. Тем не менее весьма замечательно, что первая, крупная по размерам, серьезно-научная попытка говорить о генезисе русской избы принадлежит Германии. Конечно, для русской науки, по вышеуказанным причинам книга Рамма имеет относительное значение, особенно для науки о народном искусстве.

Второй отдел литературы о народном искусстве, как мы говорили, касается художественной промышленности. Здесь сказываются два интереса: этнографический и интерес к изучению русских кустарных промыслов, в целях экономики, торговли и проч. Совершенно естественно, что произведения народного искусства в этой области чаще рассматриваются по материалам производства: дерево, глина, металл (железо), кость, ткани (кружево, набойка, вышивки и проч.). Кроме названных имен, следует указать также информационный материал Давыдовой, Соболева, Свиноткovской-Вороновой, Успенского, Билибина, Малицкого и др. Особенного внимания заслуживают небольшие работы Воронова и Щекотова. Наконец, среди различных альбомных изданий мы должны отметить такие монументальные, как Бобринского „Народные русские деревянные изделия“ и издание Главн. Управл. Землеустройства и Земледелия „Русское народное искусство“, также отдельные листы из издания „Русские древности по снимкам Борщевского“ и др. Давно уже представляя русский экспорт, русское народное искусство нашло себе место и в иностранных изданиях информационного характера. Так, осенний № английского журнала „The Studio“ посвящен в 1912 году русскому крестьянскому искусству—Peasant Art in Russia. После 1914 г. заграницей появлялись и другие издания, касавшиеся русской крестьянской жизни и ее художественного творчества.

Как видим, в литературе почти не принято говорить о русской народной живописи и тем более скульптуре, которые, как известно, вслед за архитектурой составляют крупнейшие отделы всякой истории искусств, куда уже затем вводятся „малые искусства“ и иногда выделяется орнамент. Можно подумать, что ни живописи, ни скульптуры в русском народном искусстве нет. Конечно, это не так. И, во всяком случае, надо благодарить Н. М. Щекотова за то, что его книжка называется „Русская крестьянская живопись“.

Выделение „малых искусств“ вообще оправдывается только в том случае, когда мы имеем дело, в связи с материалом и техникой, также и с особым стилем, особым худо-

жественным выражением (как, напр., в византийской эмали). Если мы имеем, при различии материала, лишь варианты художественного выражения большого класса художественных явлений (т. - е. живописи или скульптуры), то выделение мелких делений в целую самостоятельную область совершенно излишне. Мы совершенно не разделяем любительских восторгов занятиями специально „костью“, „бронзой“, „камнем“ и т. д. Это не идет далее диллетантизма и бывает часто вовсе лишено научного метода. Поэтому мы лично в нашем изложении будем исходить из обычной историко-художественной классификации, лишь по мере необходимости прибегая к дроблению по материалу производства.

Однако бесспорно, что архитектура и орнамент являются наиболее богатыми и выразительными из всех разрядов русского народного пластического искусства. Архитектура и орнамент, как безóбразные искусства, связаны между собой и, так сказать, параллельны музыке, одна (архитектура) развиваясь в пространстве, другой (орнамент)—в плоскости.

Уже давно Буслаев говорил о любви русского народа к „узорочью“; в наши дни была высказана мысль о том, что русский народ в своем искусстве безóбразен. Мы боимся, что здесь опять кроется романтическая „народная“ душа. Изучение, которое едва начинается, когда-нибудь покажет истину. По крайней мере история знает в искусстве безóбразные народы (напр., евреев), что имеет иногда большое значение в объяснении генезиса и эволюции искусства в обширных исторических и географических пределах (см. последние работы Стржиговского). В настоящей книге мы не считаем возможным задаваться столь широкими перспективами.

Объяснить смысл художественных явлений народного творчества в области пластики, даже наметить лишь пути этого объяснения—единственная наша задача, еще сокращенная, повторяем, состоянием материалов.



592531

## АРХИТЕКТУРА.

Как относительно русского народного искусства вообще, так, в частности, относительно архитектуры существует предрассудок утверждения исконности и неизменяемости ее форм. Существует мнение, будто бы современная изба исконно существовала в однообразной, неменяющейся форме. Так как Россия—страна лесная и таковой она характеризуется постоянно на протяжении нашей истории в литературных источниках, так как крестьяне постоянно строили свои избы из дерева, то отсюда обычно заключают, что и формы избы не изменялись, передаваясь из поколения в поколение. Насколько это справедливо, покажет дальнейший анализ.

Оставив пока в стороне наш север с его совершенно своеобразными деревнями и избами, оставив и Украину с ее хатами, обратимся к центральной русской области, к губерниям: Московской, Смоленской, Тверской, Ярославской, Костромской, Нижегородской, Владимирской, Иваново-Вознесенской, Рязанской и Калужской, и посмотрим, что представляет из себя русская деревня и в ней двор и изба крестьянина.

По дороге мы приближаемся к деревне и, наконец, входим в нее. Еще издали видим мы, как в ряд идут двускатные кровли изб, своими фронтонами вытягиваясь по одной линии, а с боков и сзади, на некотором отдалении или рядом, разбросаны в менее заметном порядке служебные здания. Когда мы входим в деревню, означенный порядок становится еще ощутительнее. Бывают, конечно, случаи, что деревня располагается по двум сторонам прямой большой дороги; но даже когда этого нет, все же избы строятся вдоль по улице, относительно прямой, идущей от околицы до околицы, с выходами, переулками, направо и налево. Таким образом, деревня всегда стоит по сторонам дороги и представляет собою протяженную комбинацию архитектурных форм, зданий.

На периферии деревни лежат задворки, которыми можно ее обогнуть; ее же лицо, это—улица, к которой крестьянская

усадьба стоит в определенном отношении, выходит на нее фасадом избы с ее глазами—окнами, обычно тремя. С избой связаны службы, и теперь мы видим, что будут ли они перпендикулярны своими осями к оси избы или будут лежать в параллельных направлениях, усадьба вторит своей ориентировкой положению избы — она полосой идет прочь от деревенской улицы, перпендикулярно к ней. Бывают случаи, когда изба глядит на улицу многими окнами своей более длинной стороны, не имея фронтона кровли; и в этом случае смысл отношения к улице, смысл ряда домовых фасадов, а вовсе не группы усадеб, остается прежним. Создается большое подобие городу, его улицам, домам и дворам.

Пройдем по деревенской улице с бо́льшим вниманием, чем, может быть, мы делаем это обычно. Мы заметим, что крыши изб не так круты, что при покрытии железом они прямо таки плосковаты, что иногда они представляют собою не два ската с фронтонами, а три, четыре ската с двумя большими и двумя меньшими сторонами, с чердачными окнами и мезонинами. Вертикально продолговатые окна с рамами, переплетенными в крупную клетку, со ставнями, карнизами, косяками и наличниками оживляют стену; завалинки дают подобие фундамента, а то присутствует и последний. По формам избы мы можем уследить архитектурные линии, делящие кровлю и главный массив, подчеркивающие его вертикальные грани. Резьба, роспись, оконные стекла, все это является богатым убранством дома. Флюгер вертится на трубе, пускающей в пространство струю дыма.

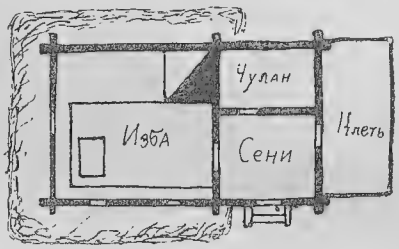


Рис. 6. План волынской хаты.

Часто мы замечаем без особого труда отзвуки современной городской культуры; появляются даже садики за решетками перед избами; крылечки растут до размеров террасы; балкончики свисают от чердачного окна, увеличивающегося и превращающегося в дверь мансарды.

Изба готова превратиться в дачу, очевидно, сообразно новым хозяйственным потребностям и вообще новой экономике деревни. Нетрудно удалить позднейшие наслоения, в местах поглуше можно найти еще старые образцы изб; но в общем

впечатление и от избы, и от деревни будет то же, как мы указали выше. Всегда ли это так было? Какова была эволюция форм изб, каков генезис ее теперешнего состояния? Что было, иначе говоря, приобретено и что изобретено крестьянином в его архитектуре?

До нас не сохранилось деревень, относительно топографии которых можно было бы с уверенностью утверждать старую давнюю традицию. Повидимому, и здесь проблема силы традиции не находит себе оправдания. Правда, наиболее веского доказательства—остатка древних деревень, хотя бы в ископаемых фрагментах поселений, не дошло до нас. Учесть изменение старой планировки чрезвычайно трудно, и исследований в этой области еще не производилось. Но мы имеем одно чрезвычайно важное свидетельство. Известный русский писатель и в то же время знаток русского быта (особенно центральной России), Мельников-Печерский в своих автобиографических очерках упоминает, что в первой половине XIX в. деревни повсеместно перестраивались, получая новую планировку.

Проверить древнюю систему русских поселений возможно по планировке городов, которые, будучи более крупными и территориально и по сложности хозяйственных отношений, более были консервативны даже при возобновлении после катастрофических пожаров. Относительная несложность деревни, большее самовластие, над нею проявлявшееся, несомненно, изменили ее внешний характер. Правда, то же мы видим, например, на Торговой стороне Новгорода, утерявшей свои „концы“ и получившей планировку по правильному пересечению улиц в клетку, под прямым углом. Но в большинстве случаев древние русские города сохранили свои древние планы центрического характера; таковы: Москва, Новгород, Кострома (перестроенная в XVIII в. отчасти по старому плану) и др. Даже в том случае, когда город строился на месте, неудобном для круговых центрических композиций, все же здания, усадьбы ставились по дуге; таков Ярославль, стиснутый на мысу между Волгой и Которостью, таков Псков в своей центральной части, между рекой Великой и Псковой. Причину этого следует искать в стремлении, не растягивая поселения, дать возможность получить быстро совместную помощь в случае нападения. Городская стена лишь подчеркивала обычный

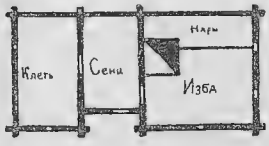


Рис. 7. План финской избы.

план поселения, но его не создавала. Известно, что и на Западе поселения имели тот же композиционный тип. Если мы встречаем исключение из него, то оно всегда объясняется какой-либо непреоборимой внешней причиной, почему собственно к исключениям и принадлежит. Так, например, город Владимир расположен потому длинной полосой (менее значительной в древности, а потому и менее бросавшейся в глаза), что он стиснут крутым берегом Клязьмы и глубоким оврагом, идущим параллельно реке. Кроме того, и в этом городе, как и в других древних городах, главная улица вовсе не шла от околицы до околицы, а упиралась в Успенский собор и княжескую усадьбу. В настоящее время по ориентировке Золотых ворот и собора можно легко видеть, что главная улица изменила свое направление в новое время, перерезав город вдоль и дав динамику композиции целого.

Мы нарочно остановились на этом примере, как особенно показательном; можно бы было привести и другие — заключение останется тем же. Обратимся к другим наблюдениям.

Нет никакого сомнения, что понятие деревни, в отличие от города, существовало уже в основе русского языка. По литературным памятникам деревня упоминается, как само собою понятное, и именно—в противоположении городу, в летописях еще в известиях от XI в. К той же древности относится и понятие улицы, что засвидетельствовано памятниками. Однако, приходится сказать, что слово улица в древности значило не только проход между домами или ряд домов. Так, в одном тексте XIV в. слово улица соответствует слову площадь в соответственном латинском тексте („Вниде на улицу града“—„in plateam urbis“), в Новгородской судной грамоте 1471 г. слово улица равнозначуще слову „конец“, что, как известно, в Новгороде означало деление города, его часть ввиде сектора, отрезанного от круга улицами; в центре кругового поселения ставилось обычно, общественное здание (церковь, башня-вежа и др). Сама улица, как таковая, обычно не была пряма; известно, что как раз кривые улицы и переулки Москвы, сохранившие свое древнее направление, особенно показательны.

Небезынтересно было бы знать, как в древности понималась самая усадьба, с избой и службами; глядела ли изба на улицу, прятались ли за нее амбары, сараи и проч., составляла ли улица сочетание, ряд изб? Это проверить труднее, но и здесь есть некоторые указания. Мы имеем ввиду рисунки и рассказы иностранцев XVI и XVII вв.: Барберини, Ченслера, Герберштейна, Мейерберга, Пальмквиста, Олеария, а также

немногие рисунки наших собственных художников, планы крепостей и замечательные планы Тихвинского монастыря, и иконы Александра Свирского XVII в. Интересен план Москвы эпохи Бориса Годунова. К сожалению, иностранцы почти всегда имеют ввиду город, а не деревню, равно как тем же отличаются и наши древние рисунки. Однако, можно заметить, что города древней Руси были в сущности большими деревнями именно в композиционном отношении, а Москву именно этим отличают от европейского города чуть ли не по сие время (в отношении хозяйственном и военном города, конечно, весьма существенно отличались в древности от деревень).

К счастью, Мейерберг оставил несколько зарисовок деревень, которые совпадают с данными и плана Тихвинского монастыря, и Годуновской Москвы, и старых крепостей, и рисунков Олеария. Оказывается, далеко не всегда изба (или дом) была обращена фронтоном на улицу; это „чело“ (фронтон) вовсе терялось, становилось малозаметным среди кучи построек одной и той же усадьбы. На улицу нередко выходила или боковая стена избы, или служебное здание, или просто забор. Как город строился по кругу, так приблизительно строилась и усадьба. Следовательно, последняя играла более самостоятельную роль и улица скорее составляла сочетание усадеб, чем изб, за которыми усадьба прячется.

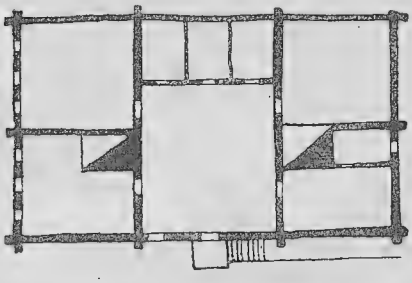


Рис. 8. План пятистенной избы.

Единой точкой зрения архитектурного ансамбля был центр; поселение представляло сочетание своеобразных центрических ансамблей в один общий—деревню вокруг общего центра. Неподвижная замкнутость—вот художественный признак русского селения в прошлом, статика круга, а вовсе не динамика линии. Это обстоятельство диктовалось самой экономикой жизни и хозяйства деревни и крестьянской семьи. На это круговое построение русских деревень указывают и иностранцы, напр., в XVI веке итальянец Барберини, затем Ченслер, Олеарий в XVII в. и др. В то же время они говорят, что русские живут очень скученно и каждый имеет свой независимый двор, живет своей собственной усадьбой. Если

мы обратимся к тем же русским старым рисункам, о которых мы говорили выше, то заметим группы зданий, то очень скученных между собой, то разбросанных, как будто расположением дворов руководила какая-то случайность; особенно живописный беспорядок построения целого заметен на плане Тихвинского монастыря. Возможно, что случайность или, лучше сказать, непреднамеренность ансамбля играла свою роль; причину этого мы увидим при анализе ансамбля усадьбы, его генезиса. Естественно, что в больших городах можно предположить большую правильность и привычку к радиальному положению улиц; однако, мы говорили уже об их частой кривизне.

И вот этот старый и основной характер архитектурного ансамбля русского поселения, в частности — деревни, изменился. Не думаем, чтобы насильственное изменение первой половины XIX в. здесь было исключительно виновато. Вероятно, изменение деревни уже началось и до того; в современной деревне, ее общей композиции, чувствуется влияние русского города, выстроенного уже в европейском характере. Правильная протяженность современной русской деревни столь-же мало относится к изобретению русского крестьянина, как большие Екатерининские дороги, обсаженные аллеями берез или ветел.

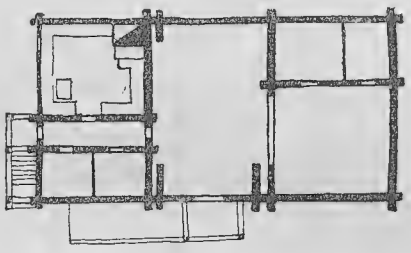


Рис. 9. План вологодской избы.

Если один и тот же принцип присущ целому поселению и отдельной усадьбе, то как же и из чего составлялась последняя? Насколько в самом обозначении жилищных терминов можно видеть происхождение того или другого вида жилища? Мы постоянно слышим слова: город, деревня, изба, двор и т. п.; выше было отмечено, что эти слова, как исконно русские, встречаются по памятникам уже с давних пор. Есть, конечно, и такие термины, которые в наше время уже не существуют; они указывают или уже на вымершие бытовые факты, или почему-либо заменились другими терминами. Очень часто под старыми терминами мы разумеем в зрительно-художественном отношении иное, чем когда-то прежде.

Так, слово город обязательно давало представление об

огороженном жилом месте—будь то стена каменная или деревянная, так как неоднократно в летописях наших говорится о том, что „город срубили“. Насколько понятие города было определенно, видно хотя бы из возможности употребления слова „город“ в значении ограды, что мы находим в текстах, восходящих к XII в., а также и много позднее. Не менее древнее и исконное слово „деревня“, оказывается, уже в древности не связывалось столь зрительно определенно с каким-либо образом. Какую роль тут играет дерево? Указание ли это материала постройки или окружающей природы? Упоминаясь в связи с размежеванием, наследованием или пожалованием земель, деревня в древних текстах обозначает то частное жилье, то общественное. Для отдельного жилья общим наименованием являлось слово „жилище“, встречающееся в Изборнике Святослава 1073 г. и в отдельных текстах соответствующее латинскому слову domiculum; следовательно, под жилищем подразумевалось какое-то отдельное здание. Самое простое слово дом не так просто: оно имело значение жилища, здания, и употреблялось также в переносном значении рода, семьи, хозяйства; это сохранилось и сейчас (держать дом—вести хозяйство). Однако под понятием дома в древности иногда подразумевали какое-то исключительное здание, как по величине, так и по значению. Укажем два примера. В Сказании Иакова о Борисе и Глебе по Сильвестровскому списку XIV в. дом представляется чем-то общим, сложным, при меньших архитектурных частях; так, там говорится: „войдя в дом, сел перед храминою“. В русском переводе греческой летописи Амартола, по списку XIV—XV вв., сказано: „дом великий в царевых палатах повелел устроить“ (*„οἶκον μέγιστον ἐν τοῖς βασιλείοις ἐκέλευσεν εὐτρεπισθῆναι“*). Как видим, русский перевод буквален. Интересно, что понятия дом и изба различаются в народном сознании до сих пор; домом крестьянин гордо называет здание большее, чем изба. В частности, громадные избы нашего севера обычно крестьяне называют домами; уже это одно заставляет нас подозрительно отнестись к происхождению этих изб. Далее мы остановимся на их архитектурном анализе.

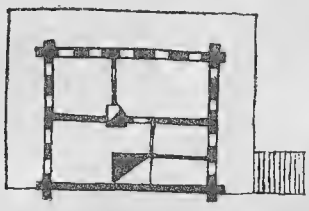


Рис. 10. План донской избы.

Интересно, что слово двор, повидимому, обозначало открытую площадку, как это и теперь понимаем мы; но, ко-

нечно, слово получало и переходное значение жилища, дома, усадьбы, имущества. По целому ряду примеров можно видеть, что двор, это—площадь, обязательно огороженная, посреди которой могут стоять здания и происходить то или иное действие. Таким образом, двор уподобляется как бы небольшому городу; правда, двор иногда бывал покрытым; но случались дворы и вне жилья, нечто вроде огороженной площадки (в греческих текстах мы имеем соответствие в слове αὐλή). Новгородская купчая XIV—XV вв. как-то отличает двор и дворище, но в чем здесь отличие в зрительном отношении,—сказать трудно; быть может, дело идет о больших размерах дворища, как территории с возможностью ее обработать, следовательно не застроенной, но все же входящей в усадьбу. Правда, трудно объяснить вполне точно наименование Ярославова Дворища в Новгороде, если только не предположить, что и здесь мы имеем дело с понятием усадьбы, включающей сады и огороды. О представлении пространной, но все же замкнутой территории дворища говорит, повидимому, одно выражение паломника Даниила: „На верху горы той у дуба того уродилось ровно как бы дворище чистое и рядом каменьев не мало". В межевой записи 1491 г. читаем: „писал на Никольской площади на дворищах, сидя на съезжем дворе". Интересно сопоставить два выражения упомянутой выше купчей: „купил полдворища и пологорода" и „купил двор и дворище и пахотные земли и пожни", с выражением одной духовной 1350 г.: „двор и дворище и пахотная земля".

Совершенно ясно, что в понятие усадьбы входили какие-то обрабатываемые земли, однако ограниченные по размеру, но больше собственно двора. Иначе говоря, в древности усадьба имела, очевидно, тот же состав, как и в наше время; однако, композиция усадьбы, как мы видели, принадлежит новому времени. Далее мы подробнее остановимся как на отдельных зданиях усадьбы, так и на их композиционном друг к другу отношении.

Теперь же мы должны указать, что как ни двусмысленно в своем генезисе слово „деревня", мы вправе принять одновременное происхождение обоих значений. Можно ли в рассуждение о народном искусстве вводить значение окружающей природы? Можно ли устанавливать связь между нею и крестьянским искусством? Мы узнаем это далее; но должны сказать, что именно здесь постоянно проявлялась народническая романтика. Но верно одно, что в деревне прежде всего ясен материал зодчества главный материал крестьянского художественного труда дерево, которое крестьянин рубит, чтобы

срубить себе избу. Обратимся же несколько к плотничьему искусству.

С несомненностью можно утверждать, что плотничье искусство, его инструменты и термины были исконными в русском народе; вопрос заключается лишь в том, насколько это искусство было совершенным и сложным, что, можно думать, прибавилось впоследствии в течение веков, что оно представляет в наше время.

Основным орудием был топор, как он в той же роли остается и до сего времени. Топор употребляется не только как орудие деревянного зодчества, но и как оружие, что мы видим уже в старейших сказаниях летописи. Как орудие крестьянского труда, топор занимал равное место с сохой и косой; поэтому топор мог являться в выражениях образных, напр., для выражения пространства лесных угодий — „куда топор ходил“, при обозначении наследования, дарений и т. п.; мы это видим в целом ряде юридических актов XIV—XVI вв. (напр., в жалованной грамоте 1397 г.— „куды Трофимов топор, коса и соха ходила“). Однако, надо заметить, что очень часто слово „топор“ заменяется другими словами: „секира“ и „тесло“. Секира и ее словесный вариант сечиво известны по литературным памятникам с древнейших времен и как оружие и как орудие, постоянно в последнем случае соединяясь с указанием на обработку или рубку деревьев: „уже секира при корени древа лежит“ (Остромирово Евангелие 1056—7 гг.), „не боги, но древо, сделаны руками, секирою и ножем“ (Новгород. Летопись под 983 г.), „наострил древоделец сечиво“ (Библия Геннадия 1499 г.), „сам же, взяв сечиво, начал сечь дрова“ (Нестерово житие Феодосия) и др. Совершенно ясно, что в слове „секира“ (сечиво) определенно выражен род труда—сечка или рубка дерева, как для получения бревна, так и в дальнейшей обработке, но более общей, так как в частности, как мы видим, дорабатывали ножом.

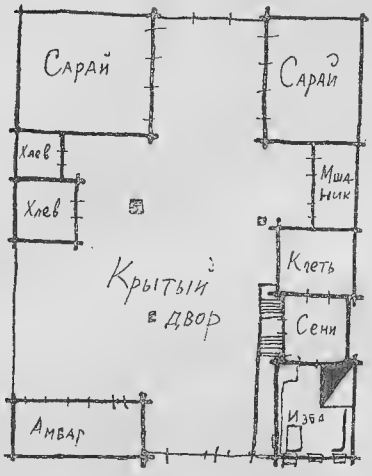



Рис. 11. Двор Владимирской губернии.

Несомненно, к особому виду топора относилось тесло, которое упоминается рядом с секирой. В одном тексте (Упыря Лихого), восходящем к XI в., мы находим такое выражение: „наострил древоделец сечиво, теслом сделал и долотом сдолбил". В одной старинной повести говорится: „сечивами ссек и теслами сокрушил". Еще интереснее такое сопоставление в рукописи 1280 г.: „преломление если будет теслу или сохе или пиле или секире или свердлу или иному чему"... Если бы секира и тесло совпадали между собой, упоминание и того и другого в этой фразе было бы совершенно бессмысленно. В соответственном греческом тексте тесло названо *τὸ σκέπαρνον*, а секира—*ὁ πέλεκυς*. Здесь же укажем, что тесла (конечно и секиры) могли быть разной величины. По крайней мере в одной монастырской описи 1551 г. мы видим перечисление: „три теслы большие, да тесла малые". Вряд ли можно из этого видеть только случайность размеров в выделке, вероятнее перед нами умышленное изменение размеров сообразно различным потребностям труда.

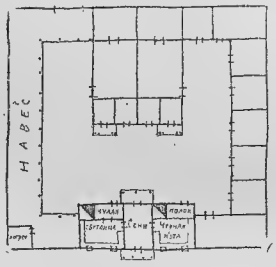



Рис. 12. Двор Курской губернии.

Тесло определяется в своем характере своим наименованием; секирой по преимуществу секли, рубили; теслом — стесывали. В первом случае действуют ударами поперек дерева, во втором — под углом вдоль, снимая сравнительно незначительные слои. Возможно обе работы производить одним и тем же топором, как это постоянно бывает в наше время. Но следует обратить внимание, что в древности не было „теса" в нашем смысле слова, т.-е. распиленного вдоль бревна в виде досок, о чем мы скажем далее; возможно, что за отсутствием больших широких пил продукция тесания требовала специального, более удобного инструмента, чем обычная секира, которой рубили. Таким образом, современному крестьянину приходится тесать меньше, чем в древности, так как у него есть уже обработанный материал—доски.

Довольно трудно решить, чем отличалось по существу тесло от секиры. Мы имеем, правда, старинные рисунки; кроме того, надо иметь ввиду, что топор является, вообще, орудием общечеловеческим. В одной болгарской рукописи XIV в., находящейся в Российском Историческом Музее, мы находим рисунок топора, ничем не отличающийся от совре-

менного: клинообразное расширяющееся лезвие и кривая ручка, вследствие чего при размахе увеличивается сила удара лезвия, идущего по линии под углом к направлению размаха. В русских рукописях, кроме этого же вида топора, встречается и другой: острая линия лезвия более округла и ручка более длинная, причем совершенно прямая. Очевидно, при работе этим топором добиться большой силы удара труднее, а лезвие материала захватывает меньше. Быть может, мы здесь должны видеть тесло? Сомнительно, чтобы на это можно было бы когда-нибудь ответить окончательно.

Однако, мы думаем, что плотничье искусство было довольно совершенно в древности. Если новгородцев укоризненно называли еще в 1012 г. плотниками, если в Новгороде существовал особый плотницкий конец, то это говорит, пожалуй, даже за некоторый профессионализм, который мог итти довольно далеко; следовательно, весьма возможно наличие в древности таких инструментов, которые позднее могли быть утеряны. В настоящее время всякий крестьянин более или менее является плотником.

Вместе с утерей могли в плотничьем искусстве произойти и приобретения. Остановимся несколько на других инструментах.

Молот, что видно из самого слова и из всех производных его (молотить и т. д.), являлся, конечно, общеславянским инструментом; но, вероятно, это было тяжелое орудие, употреблявшееся, например, для вколачивания свай в реку при постройке моста и т. п. Из древних памятников мы знаем, что вместо молотка употреблялся тыл топора, обух, что видим и в настоящее время. Нужно думать, что введение мелких молотков, предназначенных для более тонкой работы, принадлежит к воздействию западной культуры на нашу. При условиях крестьянской жизни, молоток в народной среде применительно к плотничьему искусству распространен мало и обуха топора не вытеснил.

Что касается гвоздей, то, повидимому, в древности крестьяне употребляли чаще деревянные гвозди, втулки или шипы. Во всяком случае и железные гвозди нашему деревенскому населению были известны с отдаленнейших времен, не поддающихся учету истории. Новое время дало крестьянину исключительно металлический гвоздь, более прочный, дешевый и разных размеров. Так следовательно приготовление досок и гвоздей ушло от народа. Надо думать, что деревянные гвозди были достаточно грубы; недаром их название переносилось даже на втулки для затыкания бочек,

что мы видим, например, в новгородской I Летописи под 1204 г.

На место исчезнувшего тесла явился рубанок западноевропейского происхождения, что случилось уже в XVIII веке.

Что касается пилы, то она употреблялась в древности постоянно, известна по памятникам с XI в., конечно, идет от доисторических времен и постоянно соединяется с плотничьим искусством, как мы видели из вышеприведенных текстов; так, в одном случае пила названа „древоделькой". Антоний Новгородец говорит о свердлах и пилах, которыми сделан крест. При элементарности обработки последнего ясно, что дело идет о распиливании и обпиливании концов доски. Но мы нигде не видим, чтобы в древности существовали большие широкие пилы, действовавшие вдоль дерева; всюду говорится о перетирании пилою поперек, надвое, на полы.

Вероятно, пилы были невелики и далеко не общеупотребительны; но относить их проникновение в народную среду к эпохе чуть ли не только с Петра нет никаких оснований. Другой вопрос, с какого времени пила получила свое развитие в смысле приспособления к крупным работам. Весьма вероятно, что Петровская эпоха с ее разрушением натурального хозяйства, коснувшимся отчасти и крестьянства, сыграла здесь роль толчка.

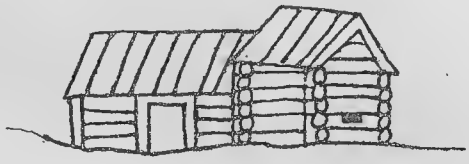


Рис. 13. Изба по плану Тихвинского монастыря.

Очень древним инструментом является долото, имеющее себе соответствия в латышском и прусском наименованиях; происхождение долота относится к заре человеческой жизни.

Также очень древне свердло для просверливания отверстий, без чего употребление деревянных гвоздей было невозможно. В той же монастырской описи 1551 г., которую мы уже приводили, упоминаются: „свердел большой, да два малых". Соответствует ли свердло позднему и современному бураву, сказать трудно.

В древности, по крайней мере в XV и XVI вв., среди плотничьих инструментов мы встречаем еще скобель—нож с двумя рукоятками по концам. Так как скобель в одном тексте имеет себе латинское соответствие „ноготь" (ungula), то

можно думать, что он имел кривое лезвие, вероятно, употреблялся для выделки украшений и во всех случаях необходимости более тонких поделок из дерева.

В настоящее время наши плотники употребляют коловорот для просверливания больших и глубоких отверстий. Слово, принадлежащее к глубокой древности, оно никогда в старых текстах не связывается с плотничьим делом, обозначая ворот (машину в качестве осадной, орудия казни и т. п.). Современный плотничий коловорот принадлежит к нашим заимствованиям с Запада.

Циркуль и линейка также были известны русскому человеку с давнего времени. Под словом „правило" мы видим, прежде всего, руль у кораблей, а затем и циркуль; в настоящее время это слово заменяется другим — вороба, впервые встречающееся, хотя и в крайне темном значении, в Новгородской II летописи под 1569 г. Воробой современный плотник называет циркуль, сделанный из деревянной планки. По самой системе деревянных построек в деревне, если мы, как уже предупреждали, оставим в стороне церковное зодчество, у плотников редко встречается необходимость в циркуле, разве только они прибегают к формам, заимствованным от каменного зодчества.

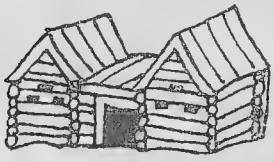


Рис. 14. Двуклетская изба по плану Тихвинского монастыря.

Также к каменному, а не деревянному зодчеству относится клин—угольник, известный в древности; его применение к деревянной архитектуре, повидимому, выходит из границ народного искусства.

Из обзора инструментов нашего крестьянского деревянного зодчества в историческом освещении видно, что техника этого зодчества не была постоянной. Изменения ее всецело стоят в зависимости от хозяйственных основ. Глубокое натуральное хозяйство древности знало больше инструментов, но, правда, примитивных, знало большее разнообразие в самостоятельной крестьянской обработке дерева. Позднее забота об этой обработке отпала; она была переложена на специальные промышленные предприятия по изготовлению гвоздей, досок и проч. Следовательно отпала часть плотничьих инструментов; но она была заменена иными, более сложными и пришедшими с Запада, отчасти создавшими плотника-профессионала. Так, следовательно, незыблемые традиции плотничьего дела

в русском крестьянстве оказываются уже не столь абсолютными.

От инструментов обратимся к обработке дерева до еще самого построения. Эта обработка одинакова при всех породах дерев, обычных хвойных; более дорогом и крепком дубе, при дешевых и плохих березе и осине. Единицей русской деревянной постройки является бревно. Вместе с тем бревно является и мерой постройки, ее модулем.

Под модулем постройки понимается неделимая единица, относительно которой размеры постройки являются кратными; таковым модулем можно назвать кирпич. Можно ли считать модулем бревно? Во всяком случае—лишь в особом значении этого слова. Дело в том, что как в древности, так и сейчас русские плотники избегают сращивать бревна в длину по причинам техническим, климатическим и проч. Размеры здания (избы, сарая, амбара) ограничиваются принятым размером длины бревна, так что здание должно снизу доверху держаться той же меры. Конечно, величина бревен различна, но колебания этих величин ограничены, так как слишком короткие бревна образовывали бы слишком тесное пространство, слишком длинные по природным свойствам дерева очень сужались бы к одному концу и представляли бы неудобство как в собственной обработке, так и в построении здания. Считают, что средние размеры хорошего здания колеблятся между 3 и 4 саженями. Таким образом, каждая деревянная постройка имеет свой модуль. (Можно представить себе постройку вовсе без модуля, напр., при кладке из необработанного камня). Бревно, как модуль, совершенно определенно сказывается в расчете вышины деревянного здания посредством венцов.

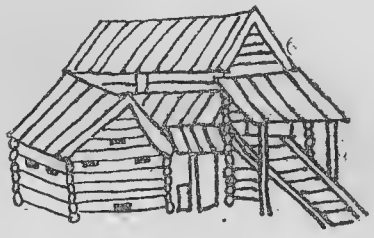


Рис. 15. Крестьянский двор по плану Тихвинского монастыря.

Бревно—слово общеславянское и обозначает не только срубленное дерево, а уже отчасти обработанное, именно—лишенное коры. Отрезок бревна в толстой его части, вообще короткое бревно, обычно называется колодой (древн. клада= truncus). В понятие очень толстого бревна входит слово „балка“; так, мы видим в этом смысле различие материала при

построении исковичами моста в 1435 году; слово это и до сих пор существует в своем старом значении. До сих пор, также в значении толстого бревна, употребляется слово „ослядь", повидимому, обозначающее также значительную длину, быть может—бревно, включая верхушку дерева, без укорачивания и, следовательно, с большим различием диаметров по обоим концам. Осляди употреблялись для постройки мостов (см. Новгородскую II летопись под 1569 г.).

В древности были еще какие-то несомненные бревна—своробы; имея ввиду, что своробъ значит—зуд, чесотка, можно думать, что своробы, это—шершавые бревна, т.-е. не очищенные от коры, срубленные стволы деревъ, лишенные только сучьев. Насколько нам известно, это слово ныне не употребляется.

Исконное слово „жердь" (быть может, родственное слову гряда) обозначает теперь, как и прежде, длинное и довольно тонкое бревно; еще более эта мысль выражена в слове „слега", древностью не засвидетельствованном.

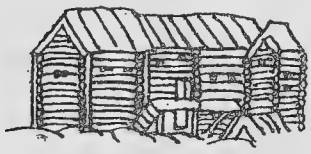


Рис. 16. Изба по плану Тихвинского монастыря.

Надвое расколотое бревно, с плоской одной стороной и полукруглой другой, называется половинкой и употребляется для покрытия пола, плоскостью вверх, или потолка, плоскостью вниз. Если половинка получает некоторую обтеску и с круглой своей стороны, то получает наименование пластины.

Брусом называется бревно, отесанное четырехгранно. Мы имеем здесь заимствование с немецкого языка, но уже вполне обрусевшее. Впервые слово „брусь" встречается в эпоху Бориса Годунова и обозначает граневую булаву, как знак воинской власти. Можно не сомневаться, что к нашим плотникам—крестьянам это слово пришло в XVII—XVIII вв., когда в эпоху Петра немецкая терминология, а, как мы видели, и немецкие инструменты попали в оборот русского народа. Путь заимствования, вероятно, был—совместная работа русских плотников и западных мастеров в Измайлове под Москвой, позднее в Санкт-Петербурге и других местах.

Рядом с бревном по частому упоминанию с древности и громаднейшему употреблению в наше время стоит доска, слово исконно русское.

Собственное значение доски, это — плита, как деревянная, так и каменная, безразлично (tabula, πλάξ). Надо думать,

что в понятие доски входила как очевидная протяженность („простирается, как доска“ — Изборник Святослава 1073 г.), так и относительная тонина, судя по тому, что из досок делали постоянно сравнительно легкие вещи. В этом последнем лежит отличие понятия доски от пластины. В древности доска получалась, как мы видели, не распиливанием дерева вдоль, а раскалыванием, но концы могли и обпиливаться.

При приготовлении досок из бревен посредством тесла естественно обтесывалось много пропадавшего для построек материала ввиде неправильных, разной толщины, ширины и длины, пластинок. Эти пластинки получили наименование теса. Об этом ясно говорится, например, в известном Сильвестровском сборнике XIV в.: „собери тес от ельных деревьев, над которыми ты работал“; в том же сборнике мы читаем: „Положил тес на огонь, чтобы приготовить себе пищу“. Итак, тес, прежде всего,— щепки от тесания. Но уже в XVI в. это значит — тонкая доска. В настоящее время это значение — единственно удержавшееся в сознании народа.

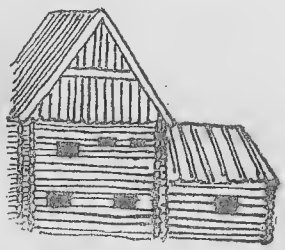


Рис. 17. Дом по Олеарию.

Таким образом, круглое бревно разного вида и величины является главным материалом. Плоские доски служат лишь для отделки и деталей. Плоский брус, повидимому, вошел в употребление поздно, равно как зашивание стен досками, что прямо идет от подражания каменной архитектуре. И сейчас любовь к круглоте бревна вполне владеет русским народным зодчим.

Рассмотрим в последовательном порядке создание из бревна архитектурной формы, начиная с соединения бревен. Каким образом они скреплялись? Как обрабатывался конец бревна?

Существуют два способа соединять между собою бревна для создания стены: ставить их вертикально одно рядом с другим или же горизонтально одно на другое. Первый способ безусловно наиболее легкий; уже врытие столбов в землю держит их в одном положении, создавая сплошную преграду; связь вверху есть лишь дополнительное скрепление, а вовсе не основа крепости стены. В России подобного рода сооружение употреблялось и до сих пор употребляется лишь для огораживания двора, площади, т.-е. в качестве ограды, тына.

Когда-то в древности это было обычным для мелких деревянных крепостей, для второстепенных заграждений, для всех случаев, когда каменную стену почему-либо сделать не могли. Мы видим подобный тын из вертикально поставленных заостренных вверху столбов на планах XVII—XVIII вв.; таким тыном был огорожен Земляной город Москвы (по линии Садовой). Еще недавно, два десятка лет тому назад красовался в Москве женский острог около Горбатого моста (Новинский бульвар), своим острым (отсюда слово острог) тыном из потемневших от дождей и проросших мохом бревен дававший полную картину глубокой древности. Нам неизвестно, чтобы где-нибудь он воспроизводился или был зафотографирован.

Но жилое помещение из вертикально поставленных бревен крайне неудобно, особенно в нашем климате. Правда, как отголосок древности, кое-где на севере и западе Европы, мы находим здания из стен, составленных вертикальными бревнами; это является постоянным для тропических стран, отчасти для Востока. Дело в том, что при усыхании дерева, а также под влияниями атмосферическими, бревна деформируются, расходятся, неравномерно опускаются в почву; отсюда получаются щели и, следовательно, не только приходится думать о периодической их заделке разными клиньями и другими фрагментами бревен и досок, но также приходится считаться с разрушением и искривлением дверей и окон, их пролетов, косяков, рам, ставень и т. д.

Рис. 18. Литовская изба.

Второй способ возведения стены заключается в кладке бревен горизонтально—одно на другое, при чем здесь следует иметь ввиду два момента: во-первых, в такой кладке каждое отдельное бревно вовсе не имеет естественной опоры в своем положении, а, очевидно, должно скатиться с внизу лежащих под ним, да и нижнее основное бревно также само по себе подвижно, вследствие своей круглоты; во-вторых, если мы и укрепим бревна друг на друге, составленная из них стена не будет держаться, а упадет, если ее не поддержать по концам ее слагаемых, т.-е. бревен. Последнее обстоятельство вносит существенное последствие, в отличие от стены из вертикальных бревен, которая, очевидно, может тянуться на произволь-

ное расстояние, не теряя своего художественного единства. Стена из горизонтально лежащих бревен ограничена длиной бревна (см. выше замечание о модуле деревянной стройки). Если бы мы и стали сращивать в длину такие стены, то должны были бы дать между этими стенами какие-либо подпорки, тем внеся принцип деления во все протяжение стены (на подобие, скажем, столбов у забора). Конечно, можно замаскировать эти подпорки, можно зашить стену сплошь досками, как это иногда встречается в наше время чаще не в крестьянских домах, но иногда и в крестьянских (скорее домах, чем избах). В древности, как мы знаем на основании сохранившихся рисунков, то же было в Коломенском дворце под Москвой, в Строгановском дворце в Сольвычегодске. Но везде здесь мы имеем дело с западным влиянием, как отчасти нами это было уже указано выше.

Рис. 19. Украинская хата.

Русское соединение бревен заключается в том, что одновременно связываются между собой бревна и находят свою опору стены; даже более того,— мысль зодчего исходит из опоры стены, которая наращается из некоторой основы ее постоянным повторением сверху вниз; основа эта называется венцом и представляет из себя горизонтальный четырехугольник из бревен, скрепленных под прямым углом. Таким образом уже в системе и технике строительства лежит сущность художественного выражения крестьянского русского дома; он может произвольно наращаться вверх и не распространяться по земле, как единое здание. В дальнейшем мы скажем о композиции в деревянной архитектуре и увидим, насколько

наше крестьянство на самом деле порвало с старыми художественными традициями.

Обращаясь к соединению бревен, мы видим два основных способа: в обло и в лапу.

Первое соединение (рис. 1) уже по самому своему названию является наиболее древним. Облый значит круглый; рубка в обло, это — рубка с сохранением круглых концов бревна и с скреплением их посредством полукруглых выемок, расположенных близко к концу. Выемка эта делается обычно в нижней части бревна и накладывается на выпуклость поперечного нижнего бревна таким образом, что небольшой конец торчит наружу. Следовательно, в результате оси бревен в стенах, сходящихся под прямым углом, лежат не в одной плоскости и концы бревен торчат наружу, также под прямым углом, ввиде вертикальных столбиков, составленных из кругляшков. Поэтому подобная кладка называется также кладкой с остатком.

При рубке в лапу (рис. 2) свободные концы бревен отсутствуют, но в таком случае и соединение делается не полукруглыми впадинами, а прямоугольными, обрывающимися с внешнего конца. При сложении этих концов бревна цепляют друг друга, как лапы, или, лучше сказать, захватывают друг друга, как ладони, положенные поперек одна на другую. В результате углы здания не только теряют свои торчащие наружу круглящиеся концы, но и вообще теряют круглоту бревен, представляя сходящиеся под прямым углом вертикальные полосы. Рубка в лапу имеет еще и другие наименования: в зуб и в шап. Если первое из этих слов является отличным образом для системы, то отнюдь не русское происхождение последнего названия бросается в глаза и заставляет относиться подозрительно ко всей системе. Едва ли мы имеем здесь не искажение немецкого слова Schaft — стержень, колодка.

Если мы обратимся к показаниям старых рисунков, то ни у иностранцев (Олеария, Мейерберга), ни у русских рисовальщиков нашей избы (на плане Тихвинского монастыря, на иконах, в лицевых житиях святых, даже по спискам XVII — XVIII вв.) мы не найдем кладки в лапу. Везде показана кладка в обло; для русского глаза она была привычной, для иностранного — показательной.

Следовательно приходится заключать, что система рубки в лапу принадлежит позднему времени, явилась впервые в храмах и дворцах, о чем говорят и рисунки, и относится к подражанию каменному зодчеству, где углы здания представляют пересечения вертикальных плоскостей, а также

к иноземному влиянию. Еще более употребляется подобная рубка каменной стройке, когда получает обшивку из вертикально тянутых досок; последняя бывает необходимой в климатическом отношении, так как при стеске конца бревен степа в углу становится тоньше и более подвергается порче от непогоды.

Третий способ — рубка в угол, т.-е. не под прямым, а под тупым углом, при чем всегда мы имеем здесь систему рубки в обло; это, так сказать, вариант ее. Такая система употребляется при рубке восьмигранных объемов, представляет значительную трудность и встречается обычно при построении церквей. В народное искусство она редко входит.

Четвертый способ—продольное соединение бревен, врубка замком, относится к позднему времени по своему происхождению и редко встречается и в наше время (см. выше). Чаще мы видим врубку замком или в гнезде в северных избах-домах.

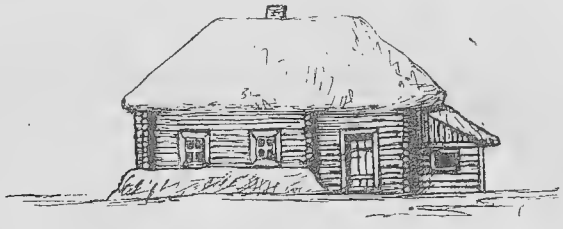


Рис. 20. Хата Волынской губернии.

При наложении бревен друг на друга, для лучшего их скрепления, употребляется система рей и шпунтов. Первая относится к глубокой древности, на что указывает и самое слово, и состоит в том, что на нижнем бревне сверху вытесывается продольное ребро, а на верхнем бревне снизу в соответствии с этим ребром — продольная впадина; одно с другим при наложении совпадает. Положение ребра и впадины предохраняет здание от действия дождевой воды, которая не может проникать во впадину, раз она находится в верхнем бревне. Система шпунтов есть насаживание бревен на затычки, втулки, расположенные по отношению к отверстию также, как в системе рей ребра и впадины. Самое название шпунта (Spund) указывает на немецкое происхождение этой системы. Она появилась в плотничьем искусстве очень поздно, употребляется крайне редко и более свойственна столярному, чем плотничьему делу.

Чаще система рей и шпунтов является в соединении досок, о чем скажем подробно далее при описании полов, потолков и заборов. Здесь же вкратце укажем, что соединение досок может быть двух родов: в притес или притык, т.-е. непосредственным сопоставлением одной с другой, пригонкой их в ряд; и в закрой, когда одна доска несколько закрывает своим ребром другую. Совершенно ясно, что по изложенным выше причинам климатического характера, верхние доски несколько находят на ребра нижних.

Венец, как мы видели, есть основа деревянного здания, которая обусловливает его равномерное развитие. Нижний венец определяет правильную осадку здания на землю; недаром еще в глубокой древности (напр., в Эгейской культуре) бревна пропускали под кирпичные стены для достижения их равной осадки. Как художественное выражение, венец уже многозначителен по своему названию: это нечто замкнутое, всегда определенное в своем внутреннем пространстве и могущее быть более или менее выразительным по своей вышине. Венец — это ряд деревянной кладки в ее вертикальном выражении; размеры здания расчитываются по количеству венцов. Это представление о деревянном здании безусловно чрезвычайно древне. Мы знаем об этом из сказок, в которых Иванушка-дурачок или Иван-царевич прыгает на высоту многих, иногда двенадцати венцов, что составляет значительные размеры при диаметре хотя бы аршина. В состязаниях, как известно, выигрывал тот, кто прыгал на большое количество венцов.

Афанасий Никитин, путешествовавший во второй половине XV в. в Индию, определяет ярусность буддийской пагоды венцами русского деревянного здания: „А Бутхана (пагода) вельми велика есть, с пол-Твери, каменна, да резаны по ней деяния Бутовы (Будды), вокруг всей на протяжении двенадцати венцов". Как известно, буддийские пагоды имеют весьма мелочную ярусность, так что выражение Никитина было достаточно точно для его привычных архитектурно-художественных воззрений.

Таким образом, из сопоставления техники, практики, свидетельств древности и современности приходится сделать вывод, что созданное из венцов строение, которое мы называем срубом или клетью, имеет те же художественные принципы, как и композиция поселения в его целом; оно не распространяется по земле, не имеет принципов движения ни в своих массах, ни во внутренних объемах; оно не динамично, а статично в этом отношении. Устремление вверх, естественно

Рис. 21. Изба Владимирской губернии.

ограниченное, составляет красоту здания, а не раскидистость по горизонтали, не охват единой мыслью больших пространств. Однако, такое понимание художественного целого, в общем и сейчас типичное для избы русского крестьянина, с течением веков потерпело изменения, получило привнесения иного порядка и уже в своем чистом виде не связывается с привычным нам образом крестьянского деревенского дома.

Понятие сруба, очевидно, идет от техники; понятие клети — от замкнутости пространства; поэтому правильнее под клетью понимать здание, уже завершенное кровлей. Слово „клеть“ имеет общее происхождение с словами клепать, заклепывать, т.-е. замыкать. По нашим старым памятникам клеть — не только дом в целом, но и комната в доме, часть здания. Это прямо указывает, что согласно с изложенной системой строительства русское деревянное здание в несколько комнат должно быть соединением независимых срубов, самостоятельных клетей, будь то соединение одно рядом с другим

или одно над другим (упоминаются клети „внутренние“ и „горние“, верхние).

Устройство клети непосредственно связано с кровлей; в этом лежит основная особенность крестьянского дома-избы. В покрытии избы мы встречаемся с весьма древними традициями и терминологией. Самое слово „кровля“ ничего не говорит о каком-либо ее образе; в древности мы часто видим другое, теперь уже исчезнувшее слово—„строп“ и из памятников узнаем, что его можно было раскопать и что стропы были сугубы и трегубы, т.-е. двухскатные и трехскатные, покрытые соломой. Иногда крестьяне употребляют слово „кожушить“ в значении покрыть кровлей; возможно, что здесь мы видим перенесение образа покрытия платья кожей на покрытие избы (кожух значит шуба; см. Слово о полку Игореве). Однако, весьма вероятно, что в памяти народа закрепился старый термин, истинный смысл которого исчез из сознания; — не перенесение ли здесь термина покрытия когда-то первоначального шалаша, кибитки или юрты кожей на покрытие дома, клети? В одном старом тексте, приведенном Карамзиным, мы читаем, что „у града Твери около валу рубиша кожух“. Его деревянное устройство, с одной стороны, и существование самого термина на протяжении жизни России с другой остаются вне сомнения.

Другое название кровли — повал, что указывает на наклонное ее положение, на, по крайней мере, два ската; иногда здание с резко выделяющейся, крутой и высокой кровлей называлось в древности повалушей; обычно это была столовая,— но здесь мы уже вне границ народного искусства.

Раньше чем обратиться к простейшей и древнейшей системе кровли — двускатной, т.-е. с двумя фронтонами, мы должны остановиться на способе установки сруба.

Возможно, что в древности простейшее жилище представляло собою сруб, несколько вкопанный в землю; так можно судить по остаткам некоторых найденных остовов клетей при археологических раскопках. Следовательно обработанная срубом землянка (как обрабатывается срубом колодец) с двускатной кровлей на манер шалаша представляла древнейшее жилище русского крестьянина.

Но уже в IX — X вв. сруб стоял на земле, иногда непосредственно, при земляном поле; это мы видим и сейчас в глухих углах русской равнины. Равным образом то же встречается у соседних с русскими народов: финнов, литовцев и др. Для того, чтобы предохранить сруб от загнивания, его часто ставят на пеньки с обрубленными корнями. Отсюда

идет образное народное выражение „избушка на курьих ножках“ и сказка приписывает ей чудесное свойство обращаться в желаемую сторону. В Москве, как известно, до сих пор существует на Молчановке церковь „Никола на курьих ножках“, когда-то деревянная, поставленная на пеньки вследствие топкости места.

Обычно теперь пеньки заменяются кирпичными столбами или даже кирпичным фундаментом. При отсутствии последнего, после установки сруба вокруг всего здания делают заваленку, т.-е. насыпь из земли, иногда поднимающуюся до высоты окон; это—необходимое средство для сохранения тепла в жилище (рис. 20). Теперь очень часто мы видим обшивку заваленки тесом, чем дается подобие фундамента каменных зданий.

Когда заваленка или фундамент отсутствуют вовсе, мы всегда имеем дело с подклетом, упирающимся своим нижним венцом прямо на землю. Под подклетом или порубом разумеется нижний ярус постройки, который обычно ничем не выделяется во вне здания, как только в некоторых случаях небольшими окнами (рис. 15, 21, 25). Иначе говоря, подклет и клеть — один и тот же сруб, разделенный лишь внутри. Отсутствие как вертикальных, так и горизонтальных делений архитектурных масс составляет обычное и типическое явление в деревянной русской архитектуре в отличие от архитектуры Запада. Везде, где нарушен этот принцип, сказывается влияние Запада, и нередко возможно определить время и характер, стиль этих влияний.

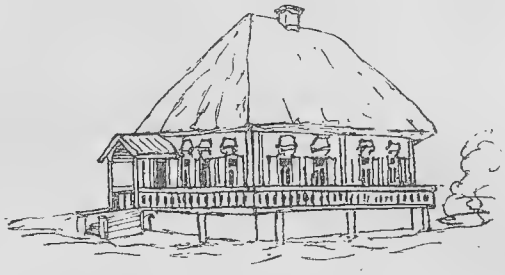


Рис. 22. Донская изба.

Существование подклета относится к глубокой древности; он служил всегда вспомогательным помещением (кладовой, помещением для мелкого скота, иногда тюрьмой, редко—жильем). Подклет имеет окно даже при нежилом своем значении, как для возможности обойтись в нем без помощи искусственного освещения, так и для вентиляции. Были в нем окна и в древности, как мы убеждаемся из рассказа Псковской I-ой летописи под 1068 г. о смерти Всеслава, которого под-

манили к окошку подклета, в котором он был заключен, и пронзили копьем. С поклетом делались в древности и делаются сейчас не только жилые помещения, но также амбары, сенники и проч.; особенно это типично для нашего севера, где сырая почва заставляет оберегать имущество высоко над землей, в подклети же прятать лишь не портящиеся предметы.

Таким образом, русская изба не имела в свое время фундамента и даже это слово не знает в русском языке себе никакого соответствия. Появление фундамента — влияние города и характерно для тех местностей, где это влияние вообще сильно.

Если снизу до верху изба едина, как масса, то это следует заметить и относительно соединения сруба с двускатной кровлей. В этом отношении мы видим противоречие между рисунками иностранцев, особенно Олеария, и рисунками на плане Тихвинского монастыря, старых острогов и известной из современности русской практики. Интересно, что Олеарий, правильно показав подклеты, как внешне неделимую часть клети, лишь снабженную окном, не держался истины в рисунках кровли, именно — в изображении фронтона, как закрывающего треугольное пространство между двускатной крышей и клетью. Олеарий везде изображает треугольник фронтона зашитым тесом, опускающимся вертикальными рядами, скрепленными между собой горизонтальной перемычкой (рис. 17). Между тем, нет никакой возможности указать эту систему на русской почве помимо каких-либо случаев иноземной постройки или постройки по иноземным образцам. Весьма возможно, что рисунки Олеария подправлены заграницей по наброскам, сделанным с натуры, но с добавлениями неясностей из западной строительной практики; именно в готической деревенской архитектуре обычны облицовки вертикальными досками фронтонов здания.

Фронтоны крестьянских изб представляют собою непосредственное продолжение стенной кладки из бревен на верхнем венце сруба по его коротким сторонам (рис. 3). Эти верхние венцы сруба называются, обычно, подкуретниками, как указание на то, что они когда-то находились „под куревом“ в курной или рудной избе, не имевшей печной трубы, так что дым выходил прямо под крышу. Очень часто подкуретники и, вообще, концы верхних венцов удлиняются, образуя „повал“, т.-е. своего рода кронштейны, посредством которых крыша сильно выдвигается вперед и в стороны. Очевидно, такое устройство возможно лишь при рубке в обло. Русский

народ на севере знает также „развал“ сруба, т.-е. постепенное увеличение верхних венцов в их периметре, так что самая стена образует вверху как бы небольшой изгиб. Насколько нам известно, этот прием обычен в храмах, где он представляет подражание профилировке карнизов каменных храмов и где вообще кривые формы встречаются чаще.

Итак, фронтоны изб составляются из наложения бревен друг на друга с постепенным сокращением их длины равномерно справа и слева. Помимо этого сокращения нет ничего, что бы отметило переход от клети к фронтону в обычной русской избе; ее передняя сторона, от земли до щипца

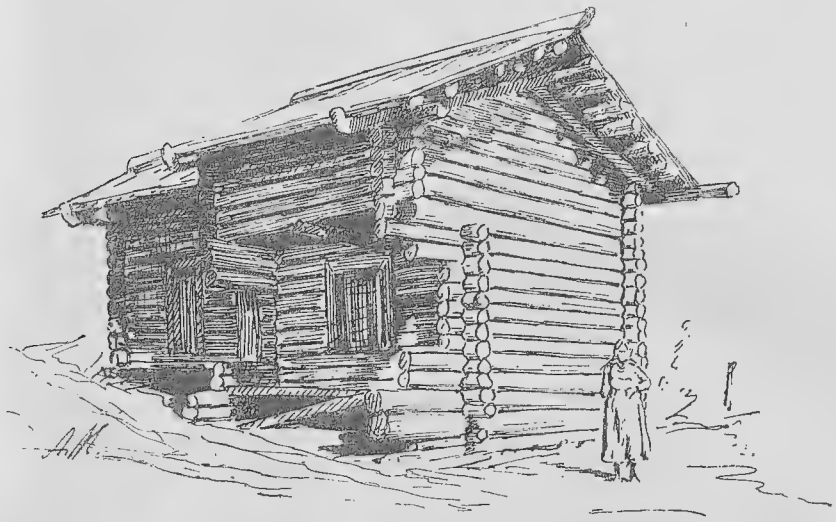


Рис. 23. Северный амбар.

кровли, едина своей круглящейся и играющей светом и тенью поверхностью. Но как врывается в систему стройки фундамент, так врывается и карниз. Является искусственно созданное и никак из системы, конструкции здания необъясняемое членение между фронтоном и четырехугольной поверхностью фасада; оно состоит (рис. 21) из наклонной доски и сочетания вертикальных и горизонтальных досок под ней, так что в общем получается полый ящик треугольного сечения, стягивающий концы двускатной кровли по фронтону и прикрепленный на высоте подкуретников. Древность не знала такой декорации,

как доказывают все старые рисунки, уже упомянутые нами (рис. 13, 14, 15, 16, 18, 23). Особенно часто этот искусственный карниз встречается во Владимирской и Нижегородской губерниях, своими простыми формами напоминая стиль empire. Декоративные элементы этого стиля обычны для изб, калиток, ворот, шкафов и проч. в тех же губерниях. Вряд ли ошибочно видеть в этом последствия того обстоятельства, что в 1812 г. московское городское население бежало от французов в упомянутые губернии; туда ушли помещики с своими мастерами, плотниками, столярами, мебельщиками. Вкусы города на продолжительный срок внедрились в деревню, осели в ней и расплылись в различных отражениях.

Очевидно, что установка бревенчатого фронтона возможна лишь при надежности и массивности кровельных ферм, к рассмотрению которых мы и переходим (рис. 4).

Висящая над клетью ферма составляется из стропил, название которых происходит от древнего наименования крыши стропом; иногда стропила именуются более образно стропильными ногами или быками. Вспомним, что быками называются также те наклонно-поставленные массивные столбы у мостов рек, которые должны разбивать лед в половодье на подобие бодающей бычьей головы. Быки кровли также состоят из наклонно-поставленных массивных столбов, внизу упирающихся в подкуретники, а вверху в общую „князевую“ слегу, представляющую ребро кровли. Нет сомнения, что название свое князевая слега получила от своего положения и значения: она лежит над всей фермой и составляет ее осповной опор, выравнивая кровлю и своим давлением оказывая влияние на крепость сооружения, являясь отчасти тем же, чем замковый камень в своде. Как видно, самое представление об этой слеге относится к чрезвычайно отдаленному быту. Следовательно, мы должны предположить, что система стропильной фермы имеет почтенную давность.

Вдоль по всей ферме, параллельно князевой слеге и поперек быков по ним приколачиваются более тонкие бревна, слеги, которые получают различные наименования:—рилин, релей или рей, что означает перекладину и встречается еще в древности (по крайней мере с XV в., в частности — в кораблестроении нашего севера); — обрешетин или решетин, каковое слово сохраняется повсеместно и теперь, определяя внешний решетчатый вид кровельной основы; — наконец, лотков, причем значение этого слова применительно к кровле неясно.

Как князевая слега, так и обрешетины торчат значительно наружу перед фронтоном и называются „торцами“; есть возможность думать, на основании известного послания Симона к Поликарпу до 1226 г., что деталь эта существовала уже в домонгольский период. Поперек слег, обычно над стропилами, параллельно им, иногда кладутся еще слеги с крючковатыми внизу концами, представляющими корни дерева; эти корни и называются „курицами“, может быть, потому что приходятся рядом с подкуретниками и сами в свое время подвергались действию дыма, может быть, по сходству с куриной ногой, подобно „курьим ножкам“. На этих курицах, загнутых вверху, кладывается иногда жолоб или водотечник, во всяком случае перешедший к крестьянству из других общественных слоев. Курицы иногда обрабатываются ввиде конской головы.

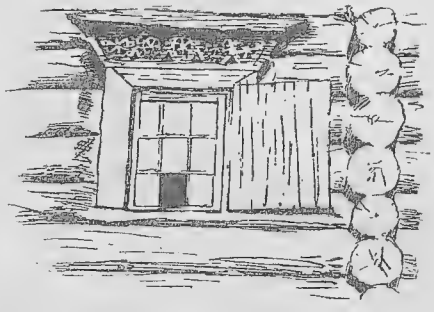


Рис. 24. Окно.

На обрешетины кладется уже самая кровля, которая делается или из соломы*), или из досок, или из дранки в виде небольших кусочков, как бы чешуи. Покрытие чешуею очень древне и, конечно, идет от византийского покрытия черепицей, которая в крестьянском быту никогда не привилась, несмотря на попытки последнего времени. Действительно, покрытие черепицей очень тяжело и требует особых ферм, у которых прежде всего стропила должны быть как с горизонтальной, так и с вертикальной затяжкой. Горизонтальная затяжка, т.-е. горизонтальное соединение быков на средине высоты, встречается иногда в русских избах, особенно крытых железом, но вертикальная затяжка, представляющая добавление к горизонтальной вертикального бруса, связывающего первую с князевой слегой, отсутствует в русской стройке и является западным элементом, столь несвойственным нашему пониманию горизонтально тянутых бревен.

В деревянной кровле чешуя на севере носит название лемеха, скала (от слова „скалывать“), гонта (не русское слово).

*) О соломенной кровле говорит летопись, когда рассказывает о том, как прокопали верх, чтобы застрелить находившегося в избе.

Для того, чтобы удержать деревянную крышу, прочнее скрепить ее с фермой, следует положить на нее тяжесть, подобно тому, как кладутся камни на кровли швейцарских хижин для противостояния ветру. С этой целью крыша по князевой слеге прихлопывается охлупнем, звукоподражательное название которого не вызывает сомнения. Ниже в том же направлении лежат еще бревна, называемые гнетами, прикрепленные к обоим фронтонам досками — „огнивами“, происхождение названия которых объяснить затруднительно.

В очень редких случаях мы находим покатость кровли неравномерной; идя круто от охлупня вниз, она, немного не дойдя до своего нижнего ребра, как бы переламывается и идет более полого. Такое изменение кровли называется полицей или сливом и встречается очень редко, главным образом, у храмов и у очень немногих северных домов-изб. Название полица очень древне и в старых текстах обозначает околыш, отворот, явно будучи заимствовано от головных уборов („полица“ — то, что идет „по лицу“). Что касается названия слива, то оно указывает цель такой кровли—сливать воду, отбрасывая ее далеко от стены и тем предохраняя ее от загнивания. Ясно, что такое устройство древнее водотечников, о которых мы говорили выше; но и те и другие принадлежат не крестьянскому зодчеству, в котором они встречаются изредка лишь на севере, как заносный элемент в тех областях, где много атмосферических осадков. Иногда роль полицы играет галлерея, пристроенная к избе, о которой мы скажем далее.

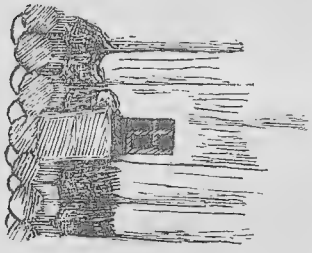


Рис. 25. Окно подклета.

В случае соломенного покрытия торцы слег часто оказываются также загнутыми, как и курицы, а по соломе, вместо гнетов, лежат жерди; кладутся иногда жерди и поперечные, т.-е. спускающиеся от охлупня к курицам. Таким образом, получается решетка из более легких бревен сверху соломенной кладки, из более толстых—под ней (т.-е. ферма). Обычное покрытие избы, крестьянского дома, как мы видели, клинчатое, шалашом, т.-е. двускатное, которое очень древне. Роскошные деревянные стройки нашего прошлого знали и другие покрытия: колпаком—ввиде пирамиды; бочкой с пучиной—ввиде коробового свода с острым вверху ребром; кубом—ввиде сомкнутого свода с вытянутой посреди вершиной.

Все эти формы не перешли в крестьянское зодчество. Гораздо труднее решить вопрос о покрытии скирдом (палаткой, епанчею); оно представляет собою двускатное покрытие, срезанное с узких концов двумя меньшими скатами, так что фронтоны исчезли. Такое покрытие, будучи очень крутым на таких памятниках XVII в., как Коломенский дворец, повидимому вовсе неизвестно в то же время в крестьянском быту, насколько можно судить по старым рисункам; между тем, оно теперь делается все более и более популярным, но в очень пологой форме, как при соломенном, так особенно при железном покрытии. Можно сказать, что оно исключительно господствует там, где мало леса и где при каменных или глиняных избах не строят фронтонов; это мы видим в черноземных

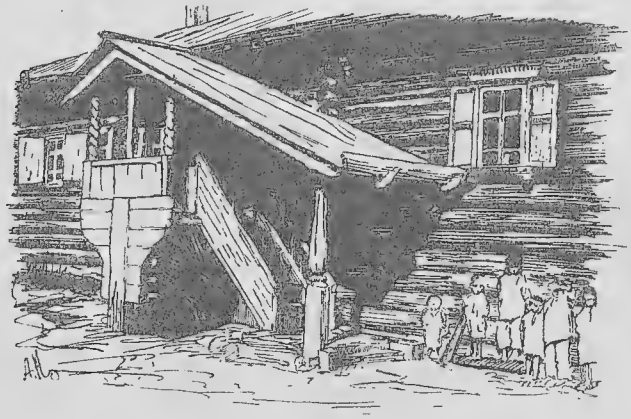


Рис. 26. Крыльцо северной избы.

губерниях и на Украине (рис. 19, 20, 22). Но и в центральной, даже северной России не редкость видеть избы, сараи, скотные дворы, крытые на четыре ската; сюда присоединяются также и железные кровли и железные жолоба. Мы думаем, что в указанной форме мы имеем все же деформацию покрытия палаткой или епанчей, получившею в народном языке наименование скирда. Позднее, влияние города с его западной культурой воспользовалось уже бытовавшей в народе формой для осуществления современной популярной кровли. Думаем, что процесс этот совершился на протяжении XVIII—XIX вв. Люкарна чердаков и мезонины, известные еще в готике, отсутствовали в древней избе и сейчас встречаются редко, придя из города.

Что касается жолобов, то понятие водотечника, желоба или застрехи в древности не соединялось с кровлею домов, хотя это устройство существовало у кровель каменных храмов. Тем менее можно думать, как мы видели, чтобы оно употреблялось в крестьянском быту. В настоящее время это приобретение крестьян у города является повсеместным; по углам изб торчат жолоба, собирающие для хозяйственных крестьянок „мягкую“ дождевую воду.

Крутизна кровли у наших изб бывает весьма различна; она зависит и от материала, и от климатических условий, и от культурных воздействий. На севере, где осадков больше, она круче, так что фронтон менее 90°; на юге кровля более покатая, будучи больше прямого угла. При соломенном покрытии она, в среднем, около 90°,—в деревянном меньше, в железном всегда представляет тупой угол. Но, с другой стороны, большие крестьянские дома севера и хаты Украины нередко имеют углы скатов тупые, в первом случае по традиции, идущей от культуры прежних высших классов, во втором—под воздействием иной, соседней культуры,—польской.

Обратимся еще к некоторым деталям кровли. Фронтон избы обычно у крестьян в настоящее время не носит никакого определенного названия; изредка мы встречаем наименование очелья (т.-е. чела избы); бревна, из которых он состоит, называются „самцами“, быть может, вследствие их самостоятельного значения независимо от самой клети. Ребра кровли, обрамляющей фронтон, часто украшены особыми досками, стоящими на ребре и прибитыми к торцам. Возможно, что их происхождение объясняется стремлением предохранить соломенную кровлю от оползания. Доски эти называются подкрылками или причелинами, первым названием указывая на положение под кровлей, вторым на обрамление очелья—фронтона. Повидимому, эти образы и понятия очень древни, так как еще в старых текстах мы находим наименование передней части корабля челом; то же мы видим и по отношению к архитектурным формам: в переводе Иосифа Флавия, XV в., мы находим фразу „позлащена быша чела вся“ — *τὰ μέτωπα πάντα*, где слово *μέτωπα* вполне соответствует латинскому frons, русскому чело. Из этого следует заключить, что фронтон и двускатная кровля действительно относятся к глубокой древности; на это же указывает, как мы видели, князевая слега, а также знаменитое выражение Слова о полку Игореве: „Уже доски без кнеса в моем тереме златоверхом“. По всем вероятиям в этом слове мы должны видеть древнее наименование охлупня, не дошедшее до нашего времени. Возможно, что

именно с этим термином связано и понятие „конька“ кровли, хотя в общем, трудно решить последовательность зависимости понятий.

Мы знаем старое слово „кон“, как завершение и в то же время пограничное определение. Быть может, в смысле кона, конца называется завершение князевой слеги или охлупня, кнеса. Нельзя не заметить созвучия этих слов и было высказано мнение родства самих слов и связанных с ними понятий. Также сопоставлялось слово „кнес“ с словом „книга“, и, быть может, корешок между двумя раскрытыми сторонами книги дает право на какое-то сопоставление с двускатной кровлей, расходящейся от своего корня, кнеса, конька.

Следует также обратить внимание, что на коньке кровли нередко помещается изображение коня или, вернее, головы коня; быть может, что и от этого слова следует вести происхождение названия конька кровли. Лошадиная голова на кровле встречается, как известно, не только в России, а и на Западе; тем не менее нельзя ставить это изображение в зависимость от Запада; теперь простое украшенье, оно когда-то связывалось с религиозным ритуалом и жертвоприношениями, подобно тому, как о том же говорят нам бычьи головы персидских зданий и другие явления форм животных в архитектуре древних, особенно восточных народов. К изображениям коньков на крышах мы еще вернемся в очерке народной скульптуры. Вспомним, что головами коней разделываются изредка и курицы.

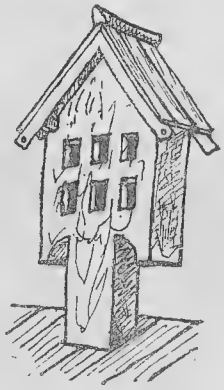


Рис. 27. Дымовая деревянная труба.

Иногда перекрестье двух причелин, приходящееся на торце князевой слеги, покрывается особой доской—ветренницей. Выступающие вперед концы верхних венцов, особые кронштейны, о которых мы уже говорили и которые называются „повалом“ (все то же указание на косую форму), также украшаются доской — „малыми подкрылками“. Подкровлей, вдоль длинной стены избы, а иногда и по искусственному карнизу или, вместо него, по короткой стороне, отделяя клеть от очелья, нередко тянутся „подзоры“, т.-е. длинные доски, покрытые узором и известные по памятникам из древности применительно к произведениям художественной промышленности или к роскошным строениям высших классов. Несомненно, что на избы они попали не ранее XVIII в., как и другие за-

теи украшения: узорчатые гребни по коньку, прапоры, т.-е. флажки, и столбики (тычки, стамики) там же. Это все—характерные украшения северного дома, к которым мы обратимся в своем месте, как и к украшениям по очельям, подкрылкам, ветреницам и подзорам.

Наконец, чтобы покончить с внешним видом кровли, укажем, что древность иногда не знала того, что кажется теперь совершенно необходимым, — печной трубы. Избы на плане Тихвинского монастыря, повидимому, все курные, также у Мейерберга и большая часть у Олеария. Но на иконе Александра Свирского, о которой мы уже упоминали, а также в ряде миниатюр XVII — XVIII вв. изображены высокие трубы, вероятно, деревянные, т.-е. тоже курных изб, покрытые узором (рис. 27); их вытянутость объясняется желанием уберечь кровлю от огня, но она так гармонирует с крутизной кровли и вертикальной вытянутостью здания. В наше время приземистая кирпичная труба сидит на плоской крыше, мы бы сказали, с выражением пришибленности. Место трубы, однако, осталось то же,— на склоне кровли, как будто зодчему никогда не приходило в голову искать равновесия в композиции здания и трубы, как это бывает на Западе.

Пролеты в стенах здания, как связь внутренних архитектурных объемов с внешним пространством, являются чрезвычайно показательными в характеристике художественного выражения народного русского зодчества. Справедливо указывают, что в то время, как скульптура живет в окружающем пространстве,—архитектуре нет до него дела, она является замкнутым его отрезком. Но эта замкнутость не абсолютна; архитектурная форма из своего мира смотрит в мир внешний, она открывает свои глаза, окна (очи здания), она поглощает и извергает своим зевом, дверью. Мы говорим о слепой архитектуре, когда не видим на ней окон; для нас дом нем, когда из него не доносится звуков через отверстия; мы видели, что фронтон здания, его лоб над окнами, крестьяне зовут очельем, челом. Это обстоятельство дает основания видеть в крестьянском представлении дома известный анимизм.

Если мы обратимся к типу окон, их размещению на фасаде, а также и боковых частях, то заметим в общем большое разнообразие. То перед нами три, то четыре окна. Большие избы-дома севера имеют вереницы окон в двух этажах. Окна размещаются и на подклетах, и на фронтоне, для чердака или светелки. Если мы возьмем план Тихвинского монастыря или рисунки Олеария и Мейерберга, то увидим боль-

шую закономерность (рис. 14, 15). Во-первых, если исключить изображение городских домов у иностранных путешественников по России, то окажется, что окна говорят лишь об одном этаже; окна подклеты и фронтона не повторяют порядка окон самой жилой избы; это есть единственный внешний признак внутреннего разделения объемов избы. Во-вторых, на фасадной стороне находится лишь два окна, действительно, как два глаза подо лбом, очельем. Очелье и под-

Рис. 28. Северная мельница.

клет имеют лишь по одному окну, расположенному на одной вертикальной оси, проходящей посреди между окнами жилого помещения. Очевидно, богатство и разнообразие в прорубке окон совершенно не было известно крестьянину XVII в.; более того, городские дома Олеария (рис. 17) имеют лишь два яруса окон согласно двум этажам здании, но расположение этих окон то же, что и у изб. До сих пор встречаются в глухих углах двуоконные избы бедняка; в украинской хате

(рис. 19), в литовской избе (рис. 18) это довольно обычное явление, в чем мы должны безусловно видеть архаизм, а вовсе не отсутствие достатка. Однако, в большинстве случаев современная изба имеет по фасаду три окна (рис. 21), — мы имеем основание полагать, что перед нами позднее явление, под влиянием городской культуры; трехоконные избы есть столь же заимствованное народной средой, но не собственное произведение, как и известный романс-песня „домик-крошечка в три окошечка", с его сентиментальным складом. Здесь же заметим, что три окна в избе часто связываются с таким ее внутренним делением, которое также идет от города, — с внесением перегородки, отделяющей комнату об одном окне от двухоконной собственно избы, вмещающей печь. Так внутри двухокопность избы сохраняется.

Рис. 29. Украинская мельница.

Когда наше крестьянство приобрело три окна по фасаду вместо двух, сказать трудно. Быть может еще в XVIII в., если иметь ввиду, что сложные избы севера, идущие от городских домов XVII в., относятся к явлениям XVIII в. (хотя самые сохранившиеся экземпляры более поздни). Но если иметь ввиду, что обычный тип небольшой избы в три окна по фасаду более свойственен центральной России, да еще соединяется указанным нами внутренним членением объемов, то не будет ничего невероятного, что развитие этого типа принадлежит лишь XIX веку.

Выше мы уже говорили, что обычный вид современных крестьянских окон—вертикально вытянутый прямоугольник с рамой, стеклами, узорчатой обработкой, иногда со ставнями (рис. 24). Если мы обратимся к древним русункам, нами неоднократно упомянутым, то увидим там совершенно иное (рис. 13, 14, 15, 16, 17); окна представляют узкие неболь-

ние четыреугольные щели, вытянутые горизонтально и не имеющие никакой обработки. Это — так называемое волоковое окно; оно устраивается очень просто,—в толще венцов выпиливается часть бревен, равная предполагаемому окну, и круглота бревен вокруг образовавшегося просвета несколько стесывается, тем образуя снаружи подобие колоды (рис. 25), иногда с нанесением даже узоров, а внутри между двух горизонтальных полочек, обрамляющих впадину, вдвигается доска, заволакивая окно. Что понятие окна связывается не с каким-либо отдельно изготовленным предметом, а именно с прорубкой стены, говорят наши древние памятники письменности. Позднее мы находим уже некоторое изменение волокового окна; именно оно получает косяки, т.-е. обтесанные четырегранно вертикальные стояки (рис. 18); на древних рисунках этого не засвидетельствовано, может быть, по причине слишком мелкой подробности, но нет невероятия, что они уже были в целях предотвращения окна от деформации при осадке избы. Были ли в этих окнах рамы, мы не знаем; но это возможно, так как древние свидетельства говорят и о рамах, и о стеклах, и о слюде. Теперь стекло обычно для крестьянина, прежде оно было дорого, как и слюда. Зато были „паюсные“ окна, т.-е. затянутые бычьим пузырем. Следовательно рама, быть может, без переплета или лишь с одной вертикальной перекладиной, должна была существовать, как в городах, так и в деревне. Закрытие доской вряд ли было достаточным при наших климатических условиях. Но, может быть, это было лишь желательное явление, и беднота населения не всегда могла его реализировать, ограничиваясь закрытием окна доской и вполне его раскрывая для потребности света. Совершенно очевидно, что наш крестьянин современности уже не мыслит себе в своей архитектуре окна так, как это было сравнительно недавно. Когда исчезли волоковые окна? Быть может, лишь в начале XIX в. Свет окна, это—первый момент европейской гигиены, проникший в крестьянский быт, заставивший его здание бросать на нас более светлый взгляд, а не щуриться на окружающее, как это было в течение долгих веков.

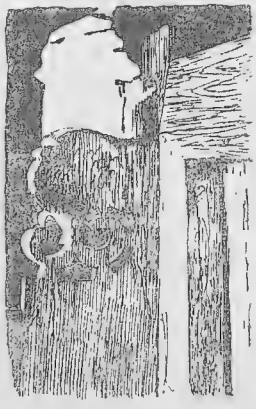


Рис. 30. Коник.

В настоящее время волоковые окна крайне редки, сохра-

нялись лишь в подклетах (рис. 21, 25), чердаках, у служебных построек (амбаров, овинов, конюшен), да и то чаще всего с застеклянением. Сохранились кое-где волоковые окна по церковным древним постройкам, у трапезных храмов. Но финские и литовские избы до сих пор имеют еще окна с протяжением по горизонталям, но уже с захлопывающейся на петлях рамой, колодой, ставнями, наличниками и проч.

Современное обычное окно (рис. 20, 21, 22, 24, 26), носящее наименование красного или косящатого, заимствовано, как было отмечено выше, из города и в первичном его происхождении с Запада. Первое из этих двух наименований синонимично прекрасному, второе говорит о введении косяков, т.-е. вертикальных стояков, которые совершенно необходимы при значительной прорубке стены на высоту нескольких венцов. Следует думать, что вслед за косяками были введены также притолока, т.-е. верхняя горизонтальная перемычка, и подоконник, нижняя горизонтальная перемычка. Таким образом, основу косящатого окна составляет массивная колода, в которой уже ходит рама, прежде бывшая одностворчатой (как и при некоторых волоковых окнах). Двустворчатость где-бы то ни было (в окне, двери, шкафу и т. п.) не представляет изобретения русского человека. Кроме рамы, двигающейся на петлях и иногда в народном быту называемой вязью, обвязкой, существовали более древние устройства, кое-где сохраняющиеся и теперь: рама сдвигается в сторону или же поднимается вверх. Такая рама идет еще от волокового окна и иногда мало связана с колодой. Более древний тип колод по своему пролету приближается к квадрату и отличается большой толщиной своих косяков (рис. 24).

По косякам располагаются наличники, т.-е. декоративные украшения окна, и прикрепляются ставни,— доски, которые закрывают окно снаружи (рис. 21, 22, 26). Иногда это — „втулки“, т.-е. вкладные доски, закрывающиеся болтом, чаще — вращающиеся на вертлугах (петлях) створки. Верхняя перемычка наличника, венчающая окно, часто имеет вид фронтона или же высокого карниза и носит различные названия; напр., самец, повидимому по аналогии с формой фронтона избы, бревна которого называются, как мы видели, самцами;— чепец, по сравнению с головным убором того же наименования, известным в древности, судя по записям XVI в.;— шипец, повидимому определяющий форму завершения, сходящегося к тонкому острому носику (из древних упоминаний известно применение этого слова и сходных с ним к ущербу луны). Отсутствие самостоятельного наименования и применение несколь-

ких слов, взятых со стороны, указывает на позднее появление формы, вероятно, не ранее XVIII в. Далее, при очерке деревянной резьбы, мы скажем о форме этих наличников. Здесь же заметим, что в каменном зодчестве наличник был введен в конце XV в. Аристотелем Фиоравенти, построившим Успенский собор, мало был развит в XVI в., а в XVII в. получил богатые формы, иногда сближающиеся с деревянными, но, в общем, скомпанованные в камне и под сильным влиянием господствующей орнаментики. Во всяком случае, не деревянный наличник влиял на каменный, а наоборот; при этом формы, известные в дворцах XVII в., перешли в народ лишь в XVIII и XIX в.в.

Из окон, заимствованных крестьянами со стороны, следует еще указать употребительные на севере двойные окна, забранные рамой с частым переплетом. В голландско-немецком происхождении этих окон сомневаться не приходится. Вероятно, мы имеем здесь дело с воздействием русской городской жизни первой половины XVIII века.

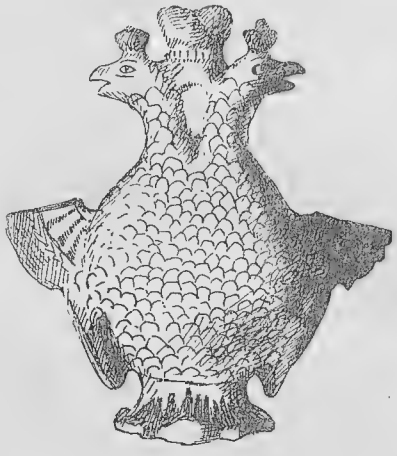


Рис. 31. Кувшин.

Таким образом, постепенная эволюция русской народной архитектуры в области разработки окна, как и многое другое, проходит под знаком все более и более просачивающихся влияний города, и старый принцип замкнутости сменяется стремлением к свету и ясности, старое однообразие световой игры бревен сменяется дробящейся противоречивой игрой вертикального окна с его наличниками. При увеличении количества окон, если и не доминирует центр, даже при трехоконном фасаде, так как все три окна равны, то все же исчезает былая монументальность и простота, заменяясь сложностью и живописностью в впечатлениях целого.

Дверь в русской народной архитектуре менее подвергалась посторонним воздействиям и оказалась более консервативной. В ее устройстве лежит особенность, резко отличающая ее от западно-европейской системы. Эта особенность заключается в самой архитектуре.

В стройке из вертикальных бревен пролет для двери достигается тем, что на некоторый промежуток стройка прерывается; справа же и слева находящиеся стояки служат в достаточной мере косяками; при этой системе порог отсутствует, пространство внешнее непосредственно переливается, переходит в внутренний объем здания. Очевидно, что каменная стройка также не нуждается в пороге. Если мы обратимся к развитой архитектуре Западной Европы нового времени, то заметим, что как внешние массы здания сливаются там в нечто общее, подчиненное одной мысли и одному центру, так и внутренние объемы непосредственно связаны между собой. Пролеты (двери) без порога дают возможность скользить из помещения в помещение по единой плоскости пола; в этом смысле стирается грань между отдельными объемами, они входят один в другой, они создают беспрепятственное движение, динамику объема, особенно в амфиладе. Даже входная дверь, как только она не замкнута створками, распахиваясь, дает свободу войти, манит в себя. В сущности окно в новой западной архитектуре в этом отношении однородно с дверью. И то и другая не только пускают в себя, но также открыто смотрят наружу и показывают смотрящему извне здания его внутренние объемы. В окно западно-европейского дома также хочется заглянуть, как в дверь войти.

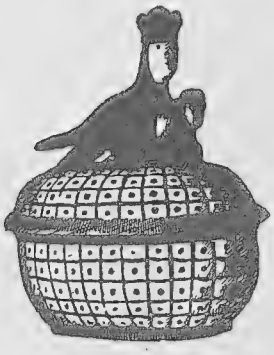


Рис. 32. Ваза.

В русской деревянной клети дверь никогда не уничтожает ее кладки в своей основе; порог — это ни что иное, как оставшееся непрорубленным нижнее ребро клети; оно необходимо, чтобы стягивать внизу клеть из горизонтальных бревен. При такой системе совершенно невозможно обойтись без косяков между верхним и нижним бревнами, обрисовывающими дверной пролет, т.-е. между притолкой и порогом. Так является необходимость в двери создать колоду, на которую можно было бы навесить полотнище двери, ее створку. В избе, следовательно, дверное отверстие — не свободный прорез в стене, а замкнутая пробоина, амбразура, столь же не дающая мысли о свободном движении, как и прищуренная щель волокового окна. Отсюда и сама клеть в своем объеме воспринимается как нечто замкнутое, интимное, статическое, а не динамическое, решительно отрезанное от окружающего

мира, а не открывающееся в него. Это легко ощутить, когда входишь в избу. Колода двери, очень тяжелая, из толстых брусьев, никогда не бывает высока, хотя относительно широка. Надо сделать усилие, чтобы переступить через порог, и в то же время следует не позабыть наклонить голову; так затруднение внизу сопровождается грозящей неприятностью сверху,—небольшие вертикальные размеры двери, как какого-то лаза, вовсе не соответствует крупной фигуре русского человека, между тем как ширина пролета свободно дает проходить даже широким плечам.

Рис. 33. Кувшин.

Так дверь в избе существует как-то независимо от ее пола, и из рассмотрения системы клети очевидно, как мы видели, объясняется в своей типичности этой системой, воспитавшей некоторые художественные вкусы. Порог не пускает свободно внутрь, но он не представляет свободы и для выхода наружу, задерживая на себе, потому что так приятно посидеть на пороге. Наши летописи упоминают об этом обычае, который распространен и сейчас. Техника питает художественные вкусы и сама связывается с своеобразными социальными условиями довольно элементарной общественности. Не легко пробить порог в крестьянскую избу. Новый тип дверей прививается туго. Косяки и притолока дверей редко сопровождаются украшениями; их наличник проще оконного и часто заимствован из области городских изобретений.

Следует обратить внимание на полотнище, т.-е. створку двери. Почти всегда дверь у крестьян одностворчатая; дверь о двух половинках всегда сознается крестьянином, как сделанная по-городски. В этом отличие от окна, где чаще мы видим две створки; но и это также сравнительно недавнее приобретение из города. Окно с волоком или подъемной рамой всегда имеет означенный затвор один во всю ширину окна. Встречаются рамы на петлях, которые также имеют лишь одну створку, хотя бы и уподоблялись двустворчатым тем, что в них есть средняя вертикальная перекладина. Конечно, здесь дело идет вовсе не только о большей простоте одностворчатого окна или двери; последнее иногда вовсе не просто в широком окне и неудобно в массивной тяжелой

двери. Здесь говорят старые технические пережитки, уже составившие свое художественное целое, изменить которое не легко. И вот оказывается, что при столь значительных заимствованиях, при которых кажется нет и следа старого русского народного вкуса, старый стиль возвращается и живет в новых формах.

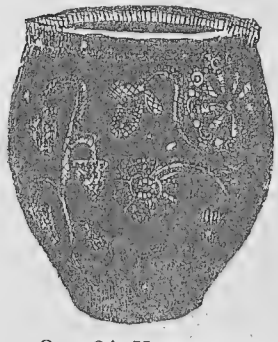


Рис. 34. Украинский горшок.

Мы видели, что монументальность двухоконного фасада заменилась оживленностью трех окон; но все же акцент не лег на среднем,— все окна равны между собой. Не менее монументальна одностворчатая дверь и, кроме того, она лучше замкнута; две створки уничтожают солидность целого и лезут в глаза своим прорезом, вертикально подчеркнутым посреди дверной впадины. Скрыть этого нельзя; глаз, бросая взор, видит этот прорез, он не натыкается на гладь полотнища и мысленно раскрывает дверь. Следует обратить внимание на одно постоянное художественное впечатление от архитектурного памятника, будет ли это относиться к массам здания, его декорации или его объемам: выделение какого-либо центра, подчиняя ему правую и левую стороны, заставляет их тянуться к нему, вызывает иллюзию движения, которая есть ни что иное, как интерпретация движения самого глаза по формам. Мы уже видели, что динамика чужда русскому народному зодчеству; поэтому оно умеренно пользуется и двустворчатою дверью. Однако новые веяния притекают все более и более; народное творчество вовсе не неподвижно, и полная трансформация его — вопрос лишь будущего и, вероятно, недолгого. „Городские“ затеи входят в оборот все более и более.

Среди украшений дверей следует обратить внимание на жиковины, которые теперь иногда неправильно называются жуковинами, так как, затеряв старый смысл, стали искать нового осмысления слова. В древности, еще в XIV в., жиковиною назывался перстень, точнее — широкий медальон его, служивший печаткою. Затем то же наименование было перенесено на так называемые дробницы на переплетах книг, т.-е. плоские накладки из металла, своего рода бляхи или щиты с изображениями. Теперь это — щиты или лапы дверных петель, схватывающие, цепляющие дверь снаружи, в отличие

от новых дверных петель, спрятанных на толще двери, прилегающей к косяку. Естественно, что жиковина, сделанная из железа, скрепляет дверь и придает ей особую прочность. Иногда эти жиковины представляют простую железную полосу, но часто они являются узорными, и мы к ним еще вернемся при рассмотрении орнаментики изделий из металла.

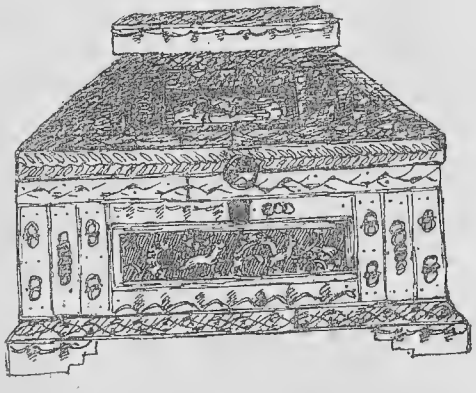


Рис. 35. Костяной ящик.

Следует обратить внимание на то обстоятельство, что влияние церковного зодчества на двери и окна изб почти отсутствует; в устройстве ворот, как мы увидим, это бывает чаще.

Существенной частью клети является крыльцо. Как показывает самое слово, крыльцо, т.-е. крыло, есть боковая пристройка к клети, необходимая для помещения лестницы в случае высокого подклета. В древности вместо крыльца постоянно говорилось о сенях, которые были самостоятельной прирубкой. Надо думать, что таковым было и крыльцо; по крайней мере, в древнейшем памятнике нашей письменности, Остромировом Евангелии 1056—57 гг., упоминается „крыло церковное“, как несомненная боковая часть всего здания. Между тем в настоящее время крыльцо представляет собою открытую площадку, т.-е. терраску или балкончик, вносящую скульптурно-живописный эффект (рис. 26). Самое уменьшительное наименование „крыльцо“ возможно явилось как раз в связи с образованием для лестницы небольшого сооружения вместо сеней; вероятно, до того лестница помещалась именно в сенях, т.-е. в особой прирубке, особой клети. На многих рисунках Олеария и Мейерберга, а также на плане Тихвинского монастыря мы вовсе не видим крыльца и лестницы, что указывает на положени последней внутри здания. Но там же встречаются изображения крылец (рис. 15, 16). Таким образом, их существование в XVII в. засвидетельствовано как у городских домов и

в помещичьих усадьбах, что известно и из Коломенского дворца и из указаний литературных источников, так и для крестьянских изб, что для нас особенно важно.

Большею частью крыльцо пристроено не к фасадной, а к боковой стене избы и имеет лестницу, которая тянется по стене. Гораздо реже лестница идет перпендикулярно к избе и крыльцо находится на фасаде. План Тихвинского монастыря дает даже такой вариант (рис. 15). В настоящее время он крайне редок и всегда в какой-либо мере связывается с воздействием городской культуры. Так, думаем, было и в древности. Вообще говоря, мы думаем, что крылечко в современном смысле слова пришло в деревню из города, а в нем было развито в XVI в. под воздействием каменного зодчества. Повидимому, мы опять сталкиваемся с моментом действия такой гениальной личности, как Аристотель Фиоравенти. Его павильонная открытая западная паперть Московского Успенского собора оказала, вообще, большое влияние на русское зодчество. Нельзя ли видеть это влияние и в развитии крыльца? В некоторых отношениях это является несомненным, но относится не к народному зодчеству. По употреблению слов, как мы видели, нет оснований предполагать нашего крыльца в древности; конечно, могла быть наружная лестница с площадкой вверху, но она не создает художественного смысла крыльца, будучи им по существу, как это можно видеть на рисунках плана Тихвинского монастыря (рис. 16).

Если мы обратимся к существующим сейчас избам, то или вовсе не увидим крыльца, что довольно часто бывает на Украине (рис. 19, 20), в Белоруссии, на юго-востоке, частью в центре, или увидим небольшой балкончик с лестницей вбок, т.-е. по стене избы (рис. 26). Последнее объясняется тем, что таким образом экономится место; если лестница длинна, то она не торчит слишком в сторону; если же коротка, тогда вхождение людей на крыльцо с прохождением, предварительно по стене, не мешает движению телег, скота и вообще не отнимает места. Так как иногда само крыльцо, т.-е. балкончик, забирается тесом, то положение двери избы и входа на крыльцо не на одной прямой оберегает жилище от действия ветра, дождя и снега. Так хозяйственные и климатические соображения диктуют свои правила. Исключения из них крайне редки и всегда об'ясняются воздействием города.

Обычно крыльцо покрыто кровлей, покатой, пришитой к стене избы (рис. 15, 26). Двускатная кровля с фронтоном

явилась лишь в XIX в. (рис. 22). Если лестница невелика и целиком входит в крыльцо, то подходит под общую с ним кровлю (рис. 15); встречаются особые покрытия лестниц крышей, идущей вниз (рис. 26); внизу бывает и дополнительная площадка, иногда крытая особой кровлей. Очень редки случаи, когда от одного крыльца идут две лестницы в разные стороны. Особенно разнообразны крыльца в северных губерниях, напоминая терема XVII в., к типу которых отчасти приближаются и самые избы-дома. В красоте этих крылец особую роль играют точеные столбики — колонки (рис. 26).

Таким образом, крыльцо не дает русской избе того понятия фасадности, которое мы знаем в порталах западной архитектуры. Наши крыльца, боковое положение печной трубы, одностворчатая дверь,—все это черты, которые имеют между собою родство своей ассиметрией, самостоятельным бытием и замкнутой в себе неподвижностью.

В крыльце северной избы более, чем в чем-либо ином, можно видеть влияние деревянных храмов, например, в двух лестницах с одного крыльца или в арочных окнах в перегородке, которой иногда бывают забраны пролеты крылец. О точеных столбах мы скажем позднее.

Постановка крыльца представляет собою некоторый интерес. Иногда оно стоит на небольшом срубе, как бы напоминая о старых формах. Но чаще крыльцо стоит на „ногах“, т.-е. на высоких, обычно — четырех, столбах; бывают случаи очень эффектные, когда подпоркой служат лишь два столба, на которых лежат перекладины, как бы кронштейны, имеющие кривой профиль (рис. 26). Еще более эффектны кронштейны в виде выпущенных из стены бревен, напоминающие повалы верхних венцов клети, так что крыльцо висит, как балкончик, очевидно, явившись под влиянием последнего. Подобные типы крыльца еще более говорят за то, что оно принадлежит сравнительно новому времени.

Теперь крыльцо и лестница нередко выходят на улицу или вообще не в закрытое помещение; в древности, особенно когда вместо наших крылец были сени, надо думать, лестница была скрыта; вот почему, как мы отметили выше, ее иногда вовсе не видно на старых рисунках. Именно такой представляется нам топография строения в известном отрывке летописи под 1147 г.: „и выломали ворота и, войдя во двор, увидели там Игоря на сенях и разбили сени под ним и, сбросив его с сеней, ту убили его в конце лестницы“.

Крыльцо у наших крестьян иногда получает особые наименования; так оно называется „переным“, когда имеет перила, т. е. сквозную ограду, причем верхние тяги перил называются „подлокотниками“, очевидно по привычке русских крестьян сидеть на крылечке, опершись локтями на перила. Столбики перил, если они не простые круглые или четырехгранные палки, а имеют обточенную фигурную форму, называются балясинами; колонки ввиде кувшинов называются оловениками. Первый из этих терминов—нового времени, но второй может относиться и к XVII в., когда, правда—в зажиточном быту, были широко употребительны оловянные кувшины. Крытые площадки крыльца называются рундуками (быть может, искажение корня слова рында—военно-придворный чин, служебно связанный с царскими выходами на крыльцо к народу).

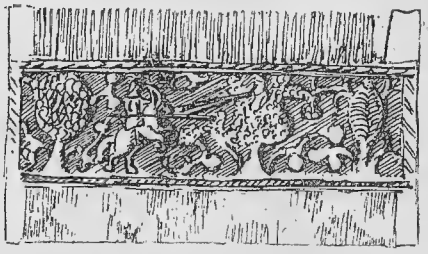


Рис. 36. Гребень.

Наконец, мы должны остановиться на террасах и балконах изб. Оба слова иностранные и первое из них было заменено двумя русскими: опасание — на юге и гульбище — на севере. Второе слово не получило замены и вошло в оборот, что указывает на позднее происхождение самой архитектурной формы. В сущности, терраса, как увеличенное крыльцо, могла не казаться ничем необычайным; она известна под именем гульбища в теремах Московского Кремля первой половины XVII в., в церковных же зданиях много раньше (церковь в Коломенском). Из хором боярства перешла эта форма в северную избу-дом; никогда гульбище не превращается в собственно террасу, т.-е. широкую площадку; оно более или менее узко, по самому своему названию служа для прохода. Что касается южного „опасания“, то это ни что иное, как „опоясывание“, т.-е. гульбище, идущее вокруг всего дома (рис. 22).

Эти террасы стоят, как и крыльца, или на столбах, или висят на кронштейнах из выпущенных концов бревен. В западном происхождении украинских „опасаний“ можно не сомневаться. Украшением этих сооружений являются навесы на точеных столбах, перила с балясинами, иногда даже досками забранные стенки с прорезами, в арочной или килевидной форме которых сказывается влияние церковного

зодчества, на севере — „нищевиков“ вокруг церковной трапезы. Теперь эти террасы часто называются сравнительно недавно вошедшим в употребление словом—галлерея, что подходит к их внешнему виду и назначению. Если галлерея идет не вокруг всей избы, то, обычно, она помещается по длинной ее стороне.

Совершенно ясно, что если крыльцо еще подчинено общему выражению избы, то уже галлерея сильно его изменяет. Еще более приходится сказать это о балкопе.

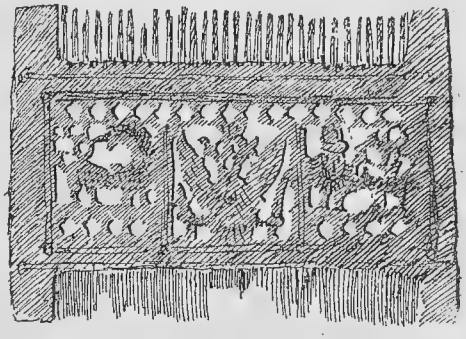


Рис. 37. Гребень.

Несомненно, под влиянием городской, быть может, помещичьей культуры, но в то же время не без связи с крыльцом появился балкон на боковой стороне клети; для этого стоит только отнять лестницу от крыльца, висящего на кронштейнах. В самом деле, во многих избах нашего севера такие балконы во всем вторят крыльцам, разве только будучи чуть побольше их.

Но иногда мы видим совершенно особый эффект. Балкон располагается на фасаде, в его фронтоне; небольшое окошечко чердака или светелки приобретает вполне развитой характер, передко обличая воздействие большого архитектурного стиля, например, empire, т.-е. бывает полуциркульным и даже с разными ампирными деталями. Наконец, окно превращается в дверь, которая выходит на висящий балкончик, занимающий центрическое положение во всем здании. Нечего и говорить, что такая архитектурная форма известна в роскошнейших избах-домах севера; в центральной же области она — новое явление „дачной“ постройки, в настоящее время усвояемой крестьянами пригородных местностей. Такой балкон, если он покрыт, то почти всегда двускатно, с своим фронтоном, причем уже под тупым углом в вполне западно-европейском стиле; может в этом фронтоне быть дуговая вырезка, а равно и другие детали стилей барокко, классицизма и empire. Реже кровля балкона полукруглая или покатая. Но всегда одна художественная мысль господствует в данном случае: центризм целого. В этом балконе мы имеем

наглядный пример того, как в народное деревянное зодчество вторгаются чуждые ему элементы центризма и членения одновременно, а также разрушения замкнутости и монументальности. Однако, надо помнить, что это — лишь фасад, да и то не многих, а исключительных построек или идущих от городских вкусов нового времени. Деревня в своем громадном большинстве таких балконов еще не знает, как мало еще знает террасы в собственном значении. Обратим внимание еще на одно обстоятельство. Кроме балконов светелки, все другие балконы, галлереи, крылечки сообщаются не прямо с жилыми помещениями, а с сенями. Нам приходилось видеть, что крестьянин, строя по-городски застекленную террасу, соединял ее дверью, по старинному, — с сенями.

Перейдем теперь к анализу планов построек, композиции крестьянского двора и внутренности избы. Главная жилая клеть обычно представляет в плане четыреугольник, близкий к квадрату или даже совпадающий с ним, и называется избою. Название это очень древне и иногда имеет несколько иную форму: истьба, истобка, истопка. Последние три формы более древни; с XV в. форма „изба“ становится постоянной. Обычно полагают, что слово это, как указывают древние приведенные нами формы, обозначает клеть, снабженную топкой. В таком случае про клеть, как общее наименование, можно было бы говорить в связи с отоплением, выделяя частное явление из общего, но это было бы бессмысленно относительно избы, в которой, очевидно, всегда имеется печь. Между тем, мы находим в описании событий XI века упоминание о теплой избе (под 1095 годом), как будто изба бывает и холодная. Далее, форма истобка подозрительна по своему корню (б вместо и). Сопоставляли русское слово изба с немецким Stube. Rhamm, пользуясь филологией германских народов, вообще, заходит далеко и как различные термины славянского, в частности, русского жилища и хозяйства, так и устройство их хочет поставить в зависимость от германской культуры, что, конечно, несправедливо.

Как бы то ни было, и в современном и в древнем сознании изба должна иметь печь; ни один крестьянин не признает клети, лишенной печки, за избу. Вместе с тем клеть приобретает, кроме общего значения, и частное, как холодная изба. Выражение „изба да клеть“ встречается часто в юридических документах с XV в. Древность говорит нам, что изба и клеть, т.-е. обе клети, не примыкали друг к другу непосредственно. В описании погребения князя Владимира

говорится, что тело его спустили, разобравши помост между клетями. Несомненно, под этим помостом мы должны понимать сени; очевидно, клети дома Владимира стояли на высоких подклетах, если тело пришлось спускать; лестницы же, вероятно, были неудобны (круты и узки)*). Это было обычным для древних городских или богатых домов. Мы знаем из летописей ряд случаев, где говорится то о подрубании сеней под стоящими на них людьми, то о прятании под сенями, то о возведении на сени (при избрании новгородских архиепископов), то о стоянии на сенях. Попадается указание и на помещение под сенями—подсенье; в одной купчей XVI в. говорится о горнице большой на подклети, причем связью между избой и горницей служили сени с подсеньем. Точное объяснение слова сени вряд ли возможно; филологически оно, конечно, обозначает „навесы, кровли" (от слова сень), но относится ли к тому, что сени имели кровлю или же сами висели над двором, сказать трудно. Мы бы склонились к первому объяснению, во-первых, потому, что сени всегда покрыты, но далеко не всегда соединяют клети на подклетях. Последнее скорее относится к древнему городскому дому или его деревенскому северно-русскому отражению, но не средне-русской избе; на юге же и вовсе есть избы, несколько вкопанные в землю (на Украине), указывая на далекое прошлое избы-землянки (см. выше); тем не менее у этих изб сени расположены так же, как и в центральной России.

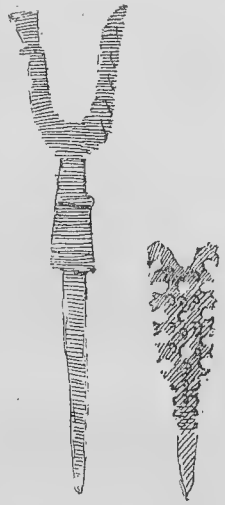


Рис. 38. Костяные шпильки.

Если мы обратимся к планам современных изб, то из какой бы местности мы пример не взяли, всегда найдем общую основу плана. По одной оси идут три помещения: посреди большею частью продолговатые узкие сени, по длинным сторонам его — изба и клеть (рис. 5, 6, 7). В очень редких случаях, при большой бедноте владельца, оказывается лишь с одной стороны изба, так что противоположная ей длинная стена сеней будет внешней, холодной.

Но план подобного тройного здания вовсе не предопределяет его масс. При совпадении членения масс и плана мы

*) Тело спускали в санях.

имеем два самостоятельных сруба для избы и клети и средний сруб для сеней. Последний иногда делается из только узких наружных стен, которые врубаются в поперек идущие стены избы и клети (рис. 7); но бывают случаи, что обе наружные стенки сеней врублены в короткие поперечные простенки, как бы особого рода контрфорсы (рис. 9).

Рис. 39. Донце прялки.

Другое отношение масс заключается в том, что ставится так называемый пятистенный сруб, т.-е. имеющий врубленную поперечную стену, разделяющую все помещение на две части (рис. 5). Одна из них является избой, другая перегородкой разгораживается на сени, находящиеся посреди всего сооружения, и клеть, лежащую против избы, как обычно. Совершенно ясно, что в таком случае упомянутая перегородка снаружи не видна и массы слагаются лишь из двух величин.

Пятистенный сруб иногда расчитывается только на избу с сенями, а клеть прирубывается самостоятельно, даже сшивается из досок в виде значительно меньшей массы, получая наименование прируба, придельцев, задков (рис. 6). В сенях, избе и клети могут быть и другие внутренние членения, которые однако не изменяют основ плана и не создают новых масс, всецело относясь к пониманию внутренних объемов.

Бывают случаи, когда изба дается большим срубом, более же узкий, но длинный пятистенный сруб занимается сенями и клетью. Иногда сени бывают также квадратными, как и изба; иногда все три помещения—три одинаковых квадрата.

Массы всей композиции крестьянского дома могут расти как вширь, так и вверх.

В первом случае простейшим примером будет замена квадратных избы и клети пятистенными, между которыми в обычном порядке находятся сени, очевидно, в этом случае очень обширные (рис. 8). При росте не столько жилья, сколько хозяйства, разрастаются задцы, прирубы и придельцы, то идущие сперва по одной оси с избой, сенями и клетью, а в дальнейшем могущие и повернуть под прямым углом, то сразу перпендикулярные к этой оси. Прирост этих новых клетей чаще всего идет от клети, а не избы. В общем, с одной стороны тройная основа строения оказывается свободной от пристроек, весь же крестьянский двор образует прямоугольник из различных клетей по его периметру. Обычно

никакой мысли о их симметричном сочетании нет, как и о подчинении в геометрическом отношении какому-либо центру; так, в композиции двора сказывается ассиметрия, своего рода кособокость ради хозяйственных соображений, но творящая живописность целого. Клети прирубаются одна к другой по мере надобности и по соображениям хозяйственного расчета, вырастая произвольно без мысли о целом (рис. 11).

Исключения редки и, вероятно, относятся к воздействию помещичьей культуры (рис. 12).

Нередко, особенно на севере, можно видеть удвоение композиции. Тройная конструкция клети, сеней и избы, т.-е. дом, по своей общей стороне получает двор, огороженный срубом, как сени, а против двора находятся службы (сенники, конюшни, амбары), повторяющие своими массами массы дома. Таким образом, усадьба составлена из служб, двора и дома так, как дом составлен из избы, сеней и клети; в таком случае дом и усадьба имеют расположение по перпендикулярным осям (рис. 9).

Чрезвычайную сложность получает здание, когда оно разрастается вверх; здесь мы находим более произвольную возможность увеличивать массу на одном и том же плане, а также сливать и комбинировать массы под кровлями. Соединения клетей в горизонтальном и вертикальном отношении получают разные наименования, как и самые клети.

Рис. 40. Швейка.

Каждый этаж получает наименование житья, верхнего или нижнего; вся изба называется двужирной, очевидно из названия—двужильной. Соединение клетей называется двойней, тройней и т. п. На севере передко такой дом называется хоромами, т.-е. приравнивается к древне-русскому городскому или усадебному дому.

До нас дошло несколько перечислений построек нашего севера в документах XVI в., имеющих интерес для сравнения с современностью. „Во дворе хором: две горницы с комнатами, три повалуши на подклетях, между горницами и повалушами сени, а между повалушами погреб с полатями и присеньем“... „С хором, с рубленых горниц, с повалуш, с изб, с клетей, с мылен, со всяких рубленых хором“... „На дворе хором: изба, да мыльня, да повалушка, да клеть, да лавка во дворе“... „Продал двор свой на посаде со всеми хоромами; а во дворе хором: горница на двух щербетах (подвалах?), да против горницы амбар на двух подклетях, и с перемостьем,

да сараи на столбах, да сенник на хлевах, да мыльня"... „А во дворе хоромы: горница на подклети, напротив сени, да горница с двумя комнатами на подклетях против сеней"...

Здесь мы видим как будто точное соответствие тому, что встречаем сейчас в деревне нашего севера. Она поражает громадными домами со всем сложным составом тех частей, которые были перечислены в приведенных древних текстах. Но последние говорят не о крестьянском дворе, а городском или помещичьем, усвоенном нашим севером в XVIII в. Вместе с тем приходится признать, что в это усвоение внесено значительное изменение. Если мы обратимся к рисункам Олеария, Мейерберга, плану Тихвинского монастыря, мы найдем отдельное покрытие над каждою клетью, а равно и над сенями, при чем покрытие последних почти всегда ниже покрытия клетей (рис. 14). Таково было, вообще, сознание русского строителя, которое, как мы уже видели, никогда не объединяло и не нивеллировало масс, как чего-то целого. Самые выражения — двойня, тройня и др. на это указывают. Казалось бы при сложности „двужирных" изб должно было получиться великое разнообразие кровель, особенно, когда подклети получали также значение особого жилья. Одна из изб, основная—зимняя, получала название черной, в клети появлялась также печь, дав первой название чистой избы, боковуши, светлицы, горницы, повалуши (рис. 8, 12); последние два названия особенно приложимы к клети верхнего этажа. Светлицей или светелкой называется также комнатка под кровлей с окном или балконом на фронтоне избы. Между всеми этими помещениями лежат сени или подсенье, вверху находятся сенники и поветы. С боков пристроены крыльца с лестницами и въезды для лошадей во второй этаж, где были хранилища предметов хозяйства крестьянина (сено, утварь, орудия и т. п.).

Рис. 41. Украинский кронштейн.

Казалось бы, что вся эта сложность построений, требующая, очевидно, отдельных срубов, покроется разными кровлями, как это мы знаем относительно недошедшего до нас Коломенского дворца и как, несомненно, было в домах XVI в., упомянутых приведенными записями.

Между тем, мы видим, что часто громадная общая кровля накрывает собою—если не все здания целиком, то большую их часть; в таком случае вертикальные вереницы круглых концов поперечных бревен своим положением и несимметричной разбивкой противоречили попытке создать единый большой фасад. Иногда два ската кровли оказываются неравномерны и здание кажется кособоким. Всегда фронтоны имеют тупой угол и крыши очень раскидисты. Подобная попытка создать из различных масс одно целое с точки зрения конструктивной задачи является, конечно, покушением с негодными средствами: слить в гармоничное целое разрозненные клети разных величин не удается, и строительный смысл остается прежним; перед нами все та же живописная комбинация самостоятельных замкнутых объемов.

Рис. 42. Швейка.

В небольшой трехсоставной избе центральных губерний покрытие одной кровлей удается лучше, особенно при пятистенном срубе. Но когда здание разрастается, явное членение его рубки в обло противоречит покрытию. Самостоятельная кровля служб встречается чаще.

Эта попытка уравнения кровли на ряде самостоятельных масс на севере является очень древней. Мы находим это до некоторой степени в Строгановских хоромах в Сольвычегодске, совершенно явно обнаруживающих западное влияние. В центральных губерниях под влиянием города все более и более развивается стремление строить большой дом при общей крыше и с внутренним разделением на комнаты посредством перегородок. Тем не менее, благодаря технике сооружения, деление масс снаружи часто не соответствует единству покрытия; в то же время следует заметить, что торчащие наружу поперечные ряды бревен ни в коем случае не составляют того ритмического деления стены, которое бывает выполнено в западно-европейском здании системой пилястр или колонн, так как эти поперечные ряды бревен располагаются по стене прихотливо, лишь по расположению разной величины срубов, и не имеют своего завершения в виде антаблементов и карнизов, часто обрываясь вверху под непрерывностью фронтонов. Подзоры изб, несущие украшения

резьбой, весьма мало напоминают карнизы, так что в общем понятие стены в западно-европейском смысле не свойственно нашему крестьянину по существу, т.-е. понятие чего-то ограниченного сверху тяжестью и подчеркнутым завершением. Исключения говорят о сравнительно новых культурных приобретениях из города. Об ампирных псевдо-карнизах фасада мы уже говорили выше.

Обратимся теперь к внутреннему устройству избы, к пониманию ее пространства в связи с массами и плапами. Но прежде всего необходимо указать на технику построения избы внутри, на устройство пола и потолка.

Слово „пол“ вовсе не обозначало ранее того, что мы под этим словом разумеем. Скорее, это значило площадь, на которой стояло здание, его горизонтальное основание; тем более, что в древности, несомненно, полы были земляные, глинобитные. Лишь позднее общее наименование получило частный смысл. До сих пор мы находим земляные полы в глухих местах Белоруссии, Украины, а частью и Великороссии. В тех случаях, где изба оказывается срубом, вогнанным в землю, т.-е. отзвуком былой землянки (см. выше), такие земляные полы естественны; даже стол в избе нередко врывается своими ножками в земляной пол. На севере, где много леса, где земля сыра, где прошла волна ряда культурных воздействий в течение столетий, там пол всегда деревянный и довольно высоко лежит над землей; но зато и называется он часто не полом, а настилом или мостом. Повидимому, был момент, когда полом называлась лишь основа, держащая верхний, гладкий настил. По крайней мере, в одном старом тексте XVI в. мы читаем: „Горело в Ведогощи монастыре пол в келарской, мост да опечек (деревянное основание печи)“. Основание пола состоит из толстых бревен, врубленных в нижние венцы клети, обычно — параллельно фасаду избы и, следовательно, ее входу. По размерам наших изб достаточно употребить одно—два бревна, чтобы настил достаточно был прочен. Эти бревна часто называются на севере лагами, от слова —лежат. Чтобы настил не прогибался, его делают иногда короче, подводят новые лаги, а также „курьи ножки“, „стояки“ или „стойки“, т.-е. вертикальные, толстые подпорки. Помост теперь делается обычно из толстых досок; прежде он обычно состоял из половинок, т.-е. бревна, расколотого вдоль и прикрепленного своей круглой стороной к лаге. Плоские грани половинок, так называемые половицы, составляют пол в смысле настила или помоста. В наше время этот смысл слова „пол“ общеупотребителен.

Однако, при описанном устройстве пола, даже в случае хорошо сделанной заваленки, сырость и холод проникают в избу; богатые крестьянские избы имеют еще „накат“, чтобы „в пол не дуло“. Самое слово накат достаточно ясно говорит о том, что он состоит из бревен, накатанных на лаги ввиде сплошной поверхности, которая еще засыпается землей, а над нею уже лежат новые лаги и настил. Несомненно, что вышеупомянутая заметка XVI в. под полом разумеет именно накат, а под мостом настил, т.-е. пол в нашем современном смысле слова.

Устройство потолка подобно полу, но лишь дано до некоторой степени в обратном порядке. Поперек здания, параллельно фасаду, идет бревно, врубленное в верхние венцы сруба, но так, что его, как и лаги, не видно снаружи. На этом бревне, называемом матицей, лежит обязательно накат, засыпанный сверху землей, листьями и мохом. Снизу к матице и стенам избы, а иногда и к другим, дополнительным, матицам, идущим рядом с стенами, прибиты доски, тес, образующие потолок. Бывают случаи, что эти потолки сделаны сами из половинок, обращенных вниз то плоской, а то и круглой своей стороной. Иногда, и это следует признать древнейшей системой, накат с своими кругляками-бревнами составляет тем самым и потолок.

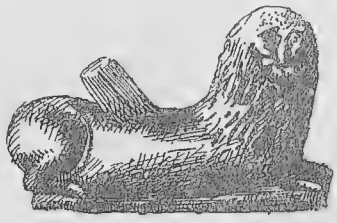


Рис. 43. Рубанок.

Матица, в древности являвшаяся в значении магнита, в архитектуре обозначает, конечно, ту основу, которой она является в устройстве потолка. Слово же потолок, вероятно, идет от древнего слова подволока, обозначающего нижнее платье, подбой, оторочку. По существу слово это обозначает, следовательно, никак не накат, а его нижнюю поверхность или обшивку, т.-е. потолок в нашем смысле слова. Обшивка потолка идет или перпендикулярно к матицам—„прямью“, или вкось—„в косяк“, или под углом в разные стороны—„в разбежку.“ Когда объем избы очень велик и матицы выдерживают значительную тяжесть наката, то их подпирают „подкосы“—кронштейны из косо прикрепленных к стене брусьев. В редких случаях для этого вводят вертикальную подпорку, столб или колонку. Очень часто матица проходит под концом печи, опираясь на нее.

Колонны не привились в русской архитектуре крестьянина. Встречаясь в трапезных деревянных храмов, да и то не постоянно, они принадлежат формам, чуждым всей системе крестьянского строительства, и большею частью встречаются в ней лишь в крылечках, балконах, гульбищах и т. п. Если мы находим подпорки из толстых бревен в сараях и амбарах, то это элементарное укрепление стропил кровли так же не может считаться творением русского строительного гения, как подпорка-стояк слишком длинной или ветхой матицы, в ограждение безопасности живущих в избе. Известно, что и в каменной архитектуре древняя Русь менее всего разработала проблему колонны. Замкнутость пространства избы, его живописность и статика не могли создать ни строгих пропорций, ни колонны, тем более многоколонности.

Существенной частью избы является печь. Ее положение отличается большим постоянством и идет из глубокой древности. Когда из сеней мы входим в дверь, расположенную часто против окон фасада, то тотчас же в ближайшем слева или справа углу мы находим печь. Нет сомнения, что в древности она имела несколько иной характер, определить который не легко.

В событиях 1074 г. летопись рассказывает, как однажды монах „затопил в истобке печь; когда она разгорелась, то, вследствие ее дырявости, огонь стал распространяться через щели по избе; не имея ничего, чтобы заложить щель, он босыми ногами стал на пламя и стоял, пока печь не потухла", т.-е. затоптал огонь. В другом тексте под 1097 г. мы читаем, как одного человека „повалили, связали, сняли доску с печи и положили ему на грудь"; надо думать, эта доска, лежавшая на печи, закрывала выход из печи, открывавшийся вверх. Следовательно, такая печь скорее может быть названа очагом. Надо думать, что она была глинобитной, а не кирпичной, отчего и могла дать значительные трещины; дым и огонь непосредственно поднимались вверх; когда печь была вытоплена, ее сверху закрывали досчатым щитом; трубы, конечно, не было и дым выходил через отверстие двери, или, быть может, потолка, значительно обкуривая самую избу. Весьма вероятно, что печь ставилась ближе к двери и имела в своем основании сруб,—опечек, о котором мы уже упоминали.

Столь примитивное устройство печи теперь нигде не существует. Введение свода, с которым русские познакомились вместе с каменной архитектурой, изменило печь, введя место топки под свод и сделав закрытие отверстия вертикальным

заслоном или „заслонкой"; самое помещение топки получило наименование пода, исподa (ср. „подовые пироги„), а отверстие—наименование „хайла", т.-е. рта. В такой печи стал лучше сохраняться жар, необходимый для печения хлебов, а также исчезала возможность пожара, так как пламя не могло свободно выбиваться наружу. Тем не менее и по сие время встречаются печи глинобитные, а не кирпичные, тем менее изразцовые, и вдобавок лишенные труб; в курных избах нет трубы,—дым выходит через дверь, чаще чрез отверстие в верхних венцах сруба или накате потолка. Лишь на крыше отверстие иногда прикрывается деревянной трубой с крышечкой и с боковыми отверстиями, каковая система объясняется желанием предохранить внутренние помещения избы от действия атмосферических осадков (рис. 27).

Но курные или рудные избы становятся все реже и реже; теперь печь почти всегда кирпичная, часто изразцовая со всеми деталями городской жизни, отдушниками, подлитками, отверстиями для самоварной трубы и т. п. Прямо в нашу задачу не входит рассмотрение того, каким образом появилась у нас печь с исподом. Представим лишь такие соображения: для ее устройства необходимо знание кладки каменного свода, чего у нас в далеком прошлом до начала государственности быть не могло; против говорят и вышеприведенные выдержки из летописей, свидетельствующие о событиях XI в.! С другой стороны, так называемая „русская" печка в совершенно точном подобии известна античности, что доказали развалины Помпеи. Весьма возможно, что устройству ее научили нас те же иностранцы, которые научили делать своды наших храмов, т.-е. как византийские, так и западные мастера. Лишь постепенно такая печь распространилась в народе, а затем, очень поздно, получила трубу и изразцы. Вероятно, постоянное совершенствование шло через высшие классы в народ, т.-е. в крестьянство. О роде печи говорят нам уже документы XVI в.

Рис. 44. Ложка.

Из старины вполне сохранилось устройство опечка и расположение печи близ двери, спиной к окнам; это—указание на то, что когда-то дым шел в дверь. Чтобы при готовке пищи было достаточно света, часто вырубается окно в боковой стене перед печью. В общем, печь с небольшим пространством перед ней, называемым „черным" углом, запи-

мает четверть избы, если не более, отрезая пространство по перпендикулярным осям избы. Угол, противоположный по диагонали печке, называется красным; он занят полками с иконами, а потому иногда называется „образным“ или „под образами.“ Следовательно, для всякого входящего в дверь, этот угол будет напротив, но по другую руку, чем печь, находящаяся у двери. Если такое расположение вытекает из древнего устройства печи в избе, чем определяется положение „красного“—чистого угла, то это обстоятельство связано также с хозяйством крестьянина и обусловило обычаи его жизни. Хозяйке необходимо иметь выход наружу близко к печи; это диктуется и удобством, и стремлением сохранить в

Рис. 45. Скобкарь.

чистоте большую часть избы. С другой стороны, традиционные приветствия крестьян, входящих и сидящих за столом в красном углу, обусловлены пространством между дверью и красным углом; здесь довольно простора, чтобы „поклон вести по ученому.“

Красный угол обставлен обычно лавками, которые сдвигаются с места лишь при мытье пола; они часто тяжелы и „опушены“ досчатыми резными досками. Тяжел и массивен стол, отрезающий угол по перпендикулярным осям избы, на подобие печи. По стенам лавки нередко обходят вокруг всей избы и завершаются у двери, на стороне, противоположной печи, более широкой лавкой, почти парами. Со стороны двери она имеет вертикальную досчатую преграду, называемую „коником“; иногда это название относится ко всей лав-

ке, как к ее концу, что следует признать и древним и обнаруживающим истинный смысл слова. Но крестьянин нередко не сознает его, и вот в интересах осмысления досчатая преграда получает вверху декоративную резьбу, напоминающую лошадиную голову (рис. 30). Нет ли здесь также перенесения смысла вертикального украшения избы на вертикальное завершение перегородки на конце лавки?

Коник повторяет собою то, что в смысле ограничения пространства делают печь и стол красного угла. Он отрезает пространство по перпендикулярным осям избы, образуя новый „угол." Что касается четвертого угла за печкой, часто незначительного, то или он ничем не отмечен, или туда переносится коник.

Ввиду того, что мы отчасти коснулись уже обстановки избы, ее композиции в почти квадратном замкнутом пространстве, необходимо указать и на другие особенности в том же роде. Как легко передвигаемые и переносимые стулья, столики для рукоделья и швейные машины являются повшеством, вместо тяжелых и неподвижных лавок и столбов, так—повшеством, но уже давнишним, являются и шкафы, которые обычно загоняются крестьянином или за печку или на место коника. Таким образом, мебель подчинена принятому членению пространства и еще более его подчеркивает. Это членение можно характеризовать так: угол избы есть сознаваемая крестьянином часть объема, отсеченная от некоторого центра к двум степам; изба в ее объеме по горизонтальной поверхности так распадается на „углы", как древний город на „концы" (см. выше). Каждый угол замкнут в себе и не дает никакого понятия о движении. Поместить стол, печь или шкаф посреди стены, так чтобы пустые объемы к углам вправо и влево делали впечатление движения вокруг этих массивов, совершенно для крестьянина немыслимо. Поэтому туго прививается в избе разделение пространства по продольному протяжению или центрическое положение мебели, что мы видим в городской культуре. Поэтому же далеко не все виды городской мебели пользуются у крестьян популярностью. Если вместо конструктивности у крестьянина в избе царит живописность, то она также статична, а не динамична, как мы это видели в внешних массах клетей.

Однако, членение пространства избы может происходить не только в горизонтальном отношении, но также и в вертикальном. Самое интересное отсечение пространства в последнем смысле, это—полати. Уже помещение на печке, естественно образующееся, так как печка, за исключением тру-

бы, не доведена до потолка, дает особое пространство, где, как известно, идет своя особая жизнь с своими трагедиями стариков и проч. Но полати или пары есть своего рода комната — спальня, специально созданная. Обычно полати примыкают с какой-либо стороны к печке и, следовательно, противоположны „красному“ углу. Укрепляются полати на печке и двух стенах, но бывают случаи, что они не доходят до стены, противоположной печке. Здесь мы находим подпорку или ввиде столба или в характере совершенно особом и показывающем, насколько колонна несвойственна русскому зодчеству: от потолка спускается вниз вертикально брус, за конец которого прикреплен висящий свободно угол полатей. В результате оказывается, что полати в избе не есть ограничение ее пространства, а такое его членение, при котором в сущности создается жизнь все в том же пространстве.

Рис. 46. Солонка.

Не менее того остается единство пространства и при создании внутренних стен, в сущности — перегородок, никогда не доходящих до потолка. Большею частью перегородки являются лишь подчеркиванием дробления пространства на углы, располагаясь от печки и отрезая то черный угол, то угол за печкой. Перегородки — явление новое, но они осуществляют старый принцип статичности пространства. Никакой системы амфиладности, коридоров и т. п. русская изба не знает, как не знает и специальных печек для отопления посреди внутреннего объема и расчленения его на комнаты, ибо за перегородками избы располагаются собственно не комнаты, а углы, закоулки. Если даже они отсекают для себя одно окно по фасаду или сбоку избы, они все же находятся при печке, шириной которой определяются. Всякое исключение есть уже по-городски выстроенный дом, как мы это ясно видим в донской избе, приводимой Сусловым (рис. 10). Но даже изба-дом севера осталась верна старому отношению крестьянской архитектуры к внутреннему объему.

Сама перегородка, как и всякая стена крестьянского дома, мало похожа на стену в западно-европейском смысле; это—не организованная масса с карнизом и логикой выдерживания на себе тяжести. Как эфемерна массивность перегородки, как неожиданна ее оторванность от потолка, так ничтожно в зрительном отношении и ее завершение, почти лишенное намеков на карниз.

Если мы обратимся к пространству не только собственно избы, а дома в его целом, то найдем те же черты: дом распадется на части, одновременно и связанные между собой и замкнутые в себе. Стоит нам войти в сени и мы заметим, что часто их объем, при отсутствии потолка, простирается до кровли и непосредственно сливается с чердаками избы и клети вверху справа и слева. Мы сознаем и в речи определяем чердак той и другой, но он так же свободен для нашего лицезрения и так же нерасторжим с сенями, как пространство полатей в избе. Западная Европа уже давно не знает таких архитектурных организаций объемов в обычной архитектуре (другое дело — театры, хоры церквей и т. п.). Чердаком мы вообще склонны называть полое пространство под крышей, свободно распростирающееся над всей избой. Иногда от этого пространства отрезают кусок, чаще конец по фронтону, для небольшой комнатки, которая называется каморкой (греч. *καμάρα*, лат. camera, что значит свод) или светелкой, потому что потолком этой комнаты служит наклонная кровля избы и в этой комнате светло, так как при ее положении вверху ни деревья, ни службы, ни другие избы не мешают доступу света. Впрочем, светелкой и даже чистой избой называется также клеть, когда она получает значительные размеры, печь и общее устройство с черной избой. Последняя часто является зимней, а чистая изба—летней.

Перегородками отделенные углы избы также получают свое наименование комнаты, покоя. Последнее слово говорит о спальне и о комнате для отдыха (ср. „покойчик“ в трактирах, кабаках и шинках, в старину отличавшихся от изб лишь своими размерами). Что касается слова „комната“, то оно далеко неповсеместно распространено среди крестьян, идет от высших классов общества, а имя получено из-за границы (caminata, т.-е. помещение с камином, печью, нечто вроде кабинета). Часто комната составляет особую клеть.

Самостоятельность клети и несамостоятельность всякого иного объема всегда выражены в стене. Клеть имеет стены бревенчатые, слегка стесаные, подчиненные ей помещения—досчатые и при том нередко с вертикальным положением досок.

Произведенные раскопки показали, что так было и в древности, но, вместо вертикально поставленных досок, были таковые же нетолстые бревна. Уже сама кладка, следовательно, вносила различие. Но, конечно, позволительно не сомневаться, что внутренние перегородки зданий древности говорят нам о жизни не крестьянской среды.

Рис. 47. Светец.

В крестьянском современном быту отсечение перегородками малых объемов от большого постоянно наблюдается в сенях, крытом дворе, повете и т. п. Это—различные закрома (корень слова кроме, т.-е. отдельное помещение) для ссыпки хлеба; сусеки и голубцы для хранения провизии; кладовые и чуланы; погреба, когда-то бывшие тюрьмами; подполья и подвалы, ход в которые нередко ведет из самой избы и т. п.

Особенно эти служебные отрезки объемов встречаются часто в конце сеней, против входа (рис. 6, 8). Никогда двери в клети и кладовые не связывают объемов между собой по одной линии движения, как будто русский крестьянин, выходя в дверь, любит завернуть за угол, чтобы куда-либо пройти или что-нибудь взять. Даже когда двери клети или избы, выходящие в сени, расположены друг против друга, они не составляют амфиладности и движения по одной прямой, так как последнее парализуется перпендикулярным движением вдоль продолговатых сеней от их входа. Кроме того, как мы уже видели, пороги высоки, а двери всегда заперты,—обстоятельство, мешающее выметать сор из избы (его обычно сжигают в печке).

Так статика архитектуры и быт, отразившийся даже в поговорках, есть выражение одного и того же умственного склада, хотя и в художественных категориях разного порядка.

Закрытый двор, иногда с „верхом“, т.-е. со вторым этажом, северного крестьянина представляет все те-же принципы разграничения объемов по углам посредством клетей и перегородок. Что касается отделки, то в нежилых помещениях она отсутствует; так стены, пол и потолок имеют естественную кладку бревен.

Что касается общественных крестьянских зданий (школ, постоялых дворов и т. д.), то они в наше время близки к городским домам с их особой художественной культурой, правда, получившей свой народный отпечаток. Их изучение не входит прямо в очерк русского народного искусства.

Следует несколько остановиться на служебных постройках, представляющих самостоятельные здания вне избы. Чаще всего они стоят, если не на дворе, то на усадьбе крестьянина. Но встречаются и иные расположения. Так, нам известна в одном селе Костромской губернии целая улица: вереница амбаров, тянущихся перпендикулярно к улице села прямо в открытое поле. Все входы этих амбаров, замкнутые крепкими старинными замками на дверцах, скрепленных жиковинами, обращены в одну сторону на дорогу, пролегающую мимо амбаров, и производят поразительное впечатление. Нельзя сказать, чтобы такое расположение амбаров было удобно; к крайнему в поле приходится итти из села довольно долго. Вся эта странная затея объясняется желанием вывести из деревни здания с ценным имуществом из опасения пожара; зато от воров приходится держать при амбарах особого сторожа.

Рис. 48. Прялка.

Наиболее близким к избе по своему типу служебным зданием является баня, которая, судя по старым текстам, служила в древности не только для мытья, но и для жилья, того или иного времяпрепровождения. И теперь бывают случаи использования бани под жилье. Все ее отличие от избы заключается в малом количестве окон и притом часто волоковых, в отсутствии внутренних перегородок (предбанника в деревенской бани нет) и в помещении печи не при входе, а в глубине, рядом с „красным“ углом, где помещается полок для любителей жару. Как известно, баня или мыльня в крестьянском быту распространена не широко и крестьяне часто парятся в печи и моются в избе. Что касается хлева и стойл для скота, то обычно они составляют часть двора, хотя и в виде отдельного сруба; волоковое окно здесь является постоянным. О предназначении хлева именно скоту и о связи хлева с двором говорит еще „Русская Правда“. Стойло для мелкого скота нередко называется на севере стайкой.

Сарай, слово татарского происхождения, обычно является местом для хранения орудий, экипажей и т. п., а также сена, называясь тогда сенным сараем или сенником. Последний то бывает самостоятельным зданием, то лишь верхом, чердаком, других служб. Это мы видим, как в наше время, так и в древности. Так, в одной духовной XV в. упоминается „сенник

да клеть на подклети"; в грамоте города Кологрива 1532 г.— „А между избою да сенником ворота большие"; в купчей 1578 г.—„сенник на хлевах, да мыльня". В устройстве сараев следует отметить одну особенность, постоянную в наше время, но, судя по русским рисункам XVII в. (рис. 13), известную и тогда. Так как тепла для вещей, хранимых в сарае, не требуется и от сырости они не портятся, то для простоты дела сараи, хотя строятся из бревен, однако, не имеют взаимной врубки последних; по углам и в середине протяжения стены врываются толстые вертикальные бревна, по которым вдоль идет паз. В этом пазу закладываются соответственно обтесанные концы бревен, конечно, более тонких, чем у избы. Досчатый сарай редок и в наше время вследствие дороговизны материала. Стена круглящихся бревен, вообще, обычна *); ровная досчатая поверхность есть подражание каменной стене и представляет новшество под влиянием городской и помещичьей жизни, ставшее крестьянам более доступным с устройством лесопильных заводов. Кровля амбара делается или, по старине, двускатной или, по-новому, четырехскатной.

Рис. 49. Кукла.

Теплый сарай, сделанный из сруба и предназначенный для особых целей, нередко покрывается и даже окутывается мохом с землей, называясь мшанником или омшанником. В нем, например, берегутся ульи с пчелами в зимнее время. Мшанник ставится во дворе в покойное, закрытое место.

Строение для склада зерного хлеба, а также и для других предметов, но не громоздких, называется амбаром (иногда произносится онбар). Это здание—всегда из сруба с двускатной кровлей, с маленькими волоковыми окнами для вентиляции и очень часто с крытой галлереей по фасаду для оберегания входа от дождя при отворенной двери; этим определяется ценность хранимых предметов. В тех же целях амбар на севере ставится на стояки („курьи ножки") и даже подклети. Особенно интересно, что для образования галлереи иногда употребляется тот же способ, как для развала клети или для „висучих крылечков". На некоторой высоте, более человеческого роста, бревна боковых сторон выступают и верхние венцы здания, висят с одной стороны над нижними

*) Лишь в областях, лишенных леса, возникли кирпичные избы и глиняные выбеленные хаты с гладкими стенами в подражание городской культуре.

(рис. 23). Масса здания вверху оказывается значительнее в своем основании, чем внизу, и все здание получает своеобразный скульптурно-живописный характер. Такая система по своему смыслу близка к полатям избы, в то время как галлерея на столбиках—порождение новой культуры.

Иногда амбары бывают двойными, с третьей поперечной стеной, идущей перпендикулярно к фасаду, и в таком случае имеют по фасаду две двери. Эти амбары называются трехстенными (ср. пятистенную избу) в отличие от обычных двустенных.

Подобны амбарам овины для сушки хлеба, известные с глубокой древности; рига же или ригач, упоминаемый уже в XVI в., схож с сараем и служит для хранения хлеба в снопах.

Мы уже говорили выше о тыне, как о специально крепостном сооружении; в деревне он встречается редко, но на него очень похож плетень, укрепленный тем, что тонкие, торчащие вверх ветви оплетают две горизонтальные перекладины. Тын иначе называется частоколом и известен уже „Русской Правде". Под изгородью обычно разумеется значительно более легкое сооружение, именно: два яруса жердей на кольях, т.-е. основа плетня. Как в древности, так и теперь изгородь употребляется для окружения больших пространств, напр.: деревни, полей от потравы скота и т. п. Мы видим это значение слова уже в Судебнике 1497 г. Часть такой изгороди называется пряслом и служит на севере для сушки снопов; в древности всякая часть стены называлась пряслом. В качестве более общего наименования служит слово «городня», когда-то обозначавшее часть крепостной стены, состоящей из клетей. Крестьянин никогда не говорит о постройке отдельно стоящей стены; для указания на солидность ограды служит слово „забор" (иногда замет, заплот): слово, как известно, чрезвычайно древнее и прославленное в „Слове о полку Игореве". Повидимому, под забором или заборолом всегда подразумевалась деревянная изгородь, которая иногда соединялась с каменной стеной в качестве ее верха. Как видно из филологии слова, это—отгораживание посредством забирания, т.-е. подбора составных частей. В отличие от тына, мы имеем здесь дело с горизонтально лежащими бревнами. Но уже в XI в., как видно из литературных источников, употреблялись и доски; так, в Повести временных лет под 1097 г. рассказывается: „Мстислав ударен был стрелою на забралах сквозь доску через скважину". В наше время досчатые заборы—обычная вещь; но в дерев-

ниях часто встречаются бревенчатые, исполненные так же с вертикальными столбами, как и стены сараев. Досчатые и бревенчатые заборы встречаются в русских рисунках уже со второй половины XVI в.

Что касается ворот в крестьянском зодчестве, то об украшении их проявляются большие заботы. Конструкция ворот представляет собою клетку, иногда с перекладиной вверху, уравненной с помостом двора, что часто видим на севере. Чаще, чем нижняя перекладина, устраивается таковая вверху, снабженная еще и навесом. Столбы ворот или верей отличаются обычно большой толщиной. Ворота, повидимому, всегда были двустворчатыми, что видно из самого слова (множественное, когда-то двойственное число). Навес над воротами известен уже из рисунков XVI в. Ворота в своих формах и украшениях, пожалуй, более, чем другие крестьянские сооружения, восприняли влияния церковные, городские и помещичьи.

Рис. 50. Кукла.

К особому типу крестьянских сооружений должны быть отнесены ветряные мельницы. В средней полосе они обычно представляют в основании широкий, но не высокий сруб, поверх которого стоит другой, восьмигранный, сужающийся вверх. Вверху из этого сруба торчит ось с четырьмя или шестью крыльями. Массы своей композицией и структурой несколько напоминают шатровые храмы,—восьмерик на четверике, и старые крепостные сооружения. В настоящее время нередко эти мельницы зашивают тесом. Иногда они делаются тоже не из срубов, а ввиде полых ферм из балок, забранных снаружи досками. Надо думать, что более архаичны мельницы севера. Внизу стоит четверик; на некоторой высоте венцы его со всех сторон равномерно уменьшаются и сверху на сравнительно небольшом основании находится второй сруб снова той же ширины, как основание первого (рис. 28). Странное впечатление скульптурности производит это здание, объяснение которого лежит в стремлении дать возможность обращать верх так, чтобы ветер попадал на крылья. Такого же характера мельницы попадаются в Голландии, и мы знаем, что уже с XVI в. голландцы бывали на севере России.

Однако, имея ввиду тот же эффект висящих архитектурных

форм в амбарах, полатях, развалах стен, мы не можем настаивать на заимствовании. Во всяком случае, если бы оно и казалось, заимствование было продиктовано собственным художественным опытом. На Украине также встречаются ветряные мельницы с подставкой уже их основания, но эти подставки невысоки и не представляют клети, а сделаны ввиде сквозной фермы (рис. 29).

Водяные мельницы, упоминаемые уже в весьма древних документах, ничем по своей архитектуре не отличаются от амбаров или других подобных клетей.

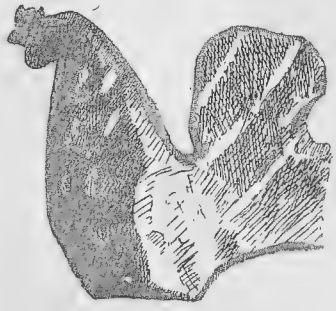


Рис. 51. Петух.

Убранство избы относится уже к скульптуре и орнаментике. Там мы еще раз увидим, пожалуй, даже в большей мере, те приобретения, которые крестьянин постоянно делает со стороны в своем искусстве. Заканчивая наш краткий обзор архитектуры, мы должны, бросив взгляд на изложенное, согласиться с тем, что крестьянское искусство никогда не было неподвижным, что изба новая не то, что изба древняя, что воздействия различных культур были всегда значительны, что много старых черт сохраняется лишь в качестве бессознательной традиции.

Вместе с тем несомненно, что многое в архитектуре объясняется условиями хозяйства, материала и техники. В общем и до сих пор крестьянское зодчество, подвижное и воспримчивое, остается оригинальным, является своеобразным преломлением различных воздействий, не распыляясь в них и не теряя той цельности, которая может назваться художественным вкусом не в качестве объективно мыслимой выдумки, а в качестве тех последствий жизни, в которых имеют свой голос и социальные условия и экономика.

## СКУЛЬПТУРА.

Изучение народной русской скульптуры, в сущности, еще не составляет даже и проблемы в науке об искусстве. Если в наше время появляются книжки, которые говорят о народной живописи, то народная скульптура ни в какой мере не упоминается, хотя о памятниках ее говорят. Принято вообще считать, что русский народ не имеет ни склонностей ни способностей к скульптуре. Последнее можно было бы опротестовать хотя бы потому, что XVIII, XIX века и наша современность знают замечательных русских скульпторов. Конечно, их таланты сложились в зависимости от западно-европейской художественной жизни; но в творчестве хотя бы Коненкова заключаются черты, которые никак нельзя отнести на счет Западной Европы. С другой стороны, как ни различны дарование и стиль Шубина и Коненкова, отделенных более чем столетием, в них все же есть какое-то внутреннее родство. Не безынтересно, что Шубин, подобно Ломоносову, вышел из крестьян нашего севера, где он уже до занятий академического характера был знаком с резью по кости. История рассказывает, что в XVI в. в Москву из Новгорода был специально вызван резчик Васюк Никифоров, „умевший резать резь всякую". На наличие скульптуры в древне-русском искусстве давно было обращено внимание, причем с каждым годом эта область все более и более расширяется в своем значении в наших глазах. Но древне-русская скульптура вся почти была продиктована церковностью, исполнена сложной, недоступной народу техникой и особыми специалистами. В ней нельзя искать проблемы народной русской скульптуры в ее современности, в чертах и явлениях быта наших крестьян. Заметим только, что и древне-русская скульптура высших классов общества мало имеет округлых произведений, статуй.

Следовательно, в характеристике народной скульптуры мы должны исходить не из отдельного ее вида или какого-либо специфического содержания, а из основных принципов

скульптуры, и ее понятия, как пластического искусства. В скульптуре мы находим трехмерность, реально данную, а не иллюзорную, как в живописи, причем скульптурное тело не подчинено, подобно архитектурному, каким-либо геометрическим отношениям и не отсекает пространство в равнодушии ко всему окружающему. Скульптура живет своими произвольными кривыми формами в пространстве и возбуждает наши художественные эмоции своей большей или меньшей выпуклостью, своими резкими или мягкими впадинами, своими певучими или решительными изгибами, своей передачей движения, словом, всем расчетом на впечатление через округлую фактуру.

Такое искусство, искусство скульптурное есть у русского крестьянина и отличается большим разнообразием. Совсем другой вопрос заключается в том, знает ли наш народ статуи. Мы здесь сразу же можем сказать, что статуй, по крайней мере, в таком виде и количестве, как Западная Европа или искусство образованных классов, народ не знает. Однако, есть исключения, о которых мы скажем в своем месте. Третий вопрос заключается в теме изображений народной скульптуры. Часто ли в ней является фигура, образ человека? По-видимому, приходится признать, что чаще мы имеем дело с орнаментикой, узорочьем, о котором говорил еще Буслаев, как мы заметили в нашем введении. Наконец, есть и четвертый вопрос, в каком материале и технике является народная скульптура? Когда говорят о работе художника из народа в области скульптуры, то часто упоминают два термина, две системы: резать и точить. Работа резная и токарная приложимы к дереву, кости и камню. Металл можно только резать, да еще ковать и клепать. Глину формуют и лепят. Следовательно, в глине может явиться скульптурная округлая форма, будь-то на гончарном кругу или при лепке руками. Здесь должно являться, казалось бы, то, что соответствует статуе.

Очевидно, изделия из камня, кости и дерева, по самой твердости и прочности материала, потому, что он дается всегда в продолговатых кусках, могут быть не только точеные, обточеные со всех сторон, но и по определенной форме вырезанные, обработанные скульптурно лишь с одной стороны; следовательно, мы вправе здесь ожидать не только статуарности, но и рельефности.

Совершенно в особом положении находится металл; народу в его деревенских изделиях знакомо только железо; из него деревенская кузница делает те или другие предметы, и

далее мы увидим, что здесь нет места для статуарных моментов. Сама рельефность весьма относительна; часто мы доходим до таких плоских форм, при которых можно говорить только об орнаменте.

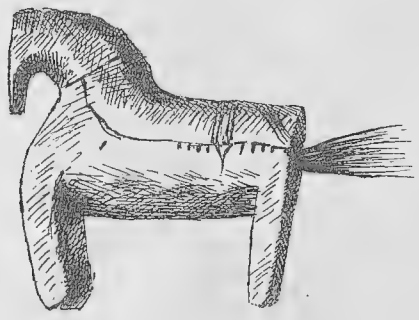


Рис. 52. Конь.

При подробном изложении мы отметим особенности работы в разных материалах, но уже из кратких приведенных нами соображений ясно, сколь значителен в народной скульптуре производственный момент, как он был значителен и в архитектуре. Обратимся, в порядке намеченных принципиальных различий, прежде всего, к керамике. Здесь же заметим, что народная скульптура не знает того отвлеченного, лишенного красок характера, который был выработан в Европе и которого чужда античная пластика и многие лучшие произведения нового времени и от которого готова отказаться наша современность.

Русская народная керамика, приготовленная из простой глины, с примитивными способами глазури и раскраски, с обжигом при невысокой температуре естественно далеко невсегда доходит до художественного выражения, по крайней мере — в сознании самого исполнителя. В техническом отношении следует отметить иногда весьма архаические приемы — наращение формы сосуда рядом наложенных друг на друга и размятых от руки валиков. Гончарный круг употребляется далеко невсюду.

Более архаична, проста и даже груба посуда нашего севера. Обилие дерева дает возможность ограничивать глиняное производство. Более оно развито в центральной области; Гжель является старинным пунктом гончарного производства, уже захваченного фабриками; тем не менее ручной промысел и старые художественные вкусы там еще не иссякли. Но где керамика господствует в крестьянской утвари, так это на Украине. Бедность лесом, обилие глины, привычка прибегать к глине даже при постройке домов-хат, сделали украинца искусным и как бы прирожденным керамистом.

В настоящее время лучшие образцы керамики часто рассчитаны на сбыт в город, на городские и культурные вкусы,

продиктованные кустарными школами и мастерскими. Мы не будем обращаться к этим изделиям, которые нередко совершенно чужды крестьянской жизни и не бытуют в крестьянской избе. Мы уже отметили в своем месте, что кустарный

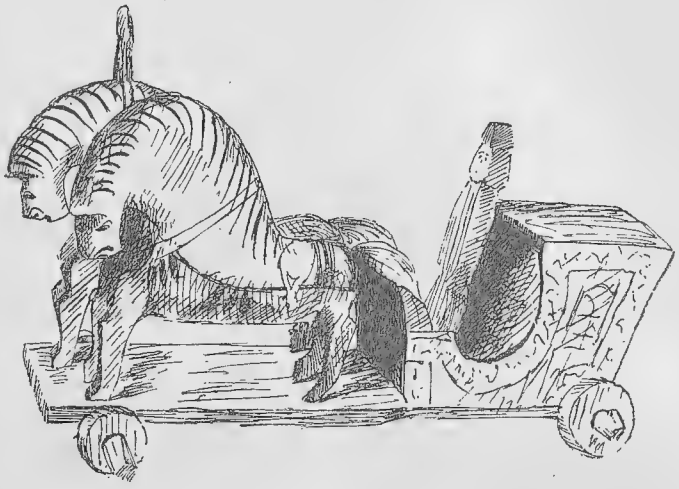


Рис. 53. Упряжь пристяжкой.

промысел далеко невсегда совпадает с народным искусством. Вазы, кувшины, чашки стиля античного, Возрождения или модерн, хотя бы и были сделаны крестьянином-кустарем, все-таки не есть „его“ искусство, пока не будут им переработаны. Однако, и последние двадцать—пятнадцать лет замечается, что гончары из средних губерний и Украины, причем как раз наиболее прославленных центров, начали обращаться от западных образцов к старым народным, к тем, которые они находят в своей избе или в избах своих соседей.

Не надо думать, чтобы эта старая, сжившаяся с народом керамика, в то же время была всецело изобретением народа, т.-е. крестьянства. Нисколько! Как и архитектурные формы, это—часто пришедшее со стороны, но получившее свое новое оформление и понимание. Можно указать различные воздействия на народную керамику. То мы видим формы столь простые и столь связанные с обычными хозяйственными потребностями, что нельзя сомневаться в глубочайшей их древности и туземном происхождении. Возможно, что целый ряд форм стоит в зависимости от деревянных прототипов. Но иногда мы замечаем нечто другое; так, встречается глиняная

посуда с мотивами металлической утвари, идущая от далеких, в прошлом лежащих воздействий города или церковности; так и в будущем можно ожидать, что западно-европейские образцы нашей современности будут переработаны крестьянством под своим углом зрения; отчасти это уже начинает совершаться, и новая керамическая посуда входит в обиход народной жизни. Фабричное дешевое фаянсовое и фарфоровое производство играет здесь большую роль. Но не надо думать, чтобы этого не было и прежде. Когда в XVIII в. в России появился фарфор и фаянс, когда начали изготовлять эту посуду как б. Императорский Завод, так и частные фирмы Гребенщикова, Виноградова, Гарднера, Попова и проч., в народе, несомненно, ввиде крестьянских изделий для самого же крестьянства, появились глиняные с белой поливой и росписью от руки подражания посуде высших классов. На Украине можно отметить большое польское влияние на керамику со стороны стеклянной посуды в виде кувшинов, фляг, штофов и, особенно, ввиде животных, зверей и птиц. Таковые формы существуют и в керамике средних русских губерний, но, повидимому, не связаны с украинскими. С них мы и начнем свое изучение керамики, так как это есть ни что иное, как действительно круглая пластика, статуя русского народного искусства.

В древней Руси в высших классах общества любили посуду ввиде звериных, особенно птичьих форм. Орлы, петухи, строфокамилы (страусы), павлины нередко являлись формой для кубков; но были известны также львы, барсы и единороги. Эта фигурная посуда, металлическая, а не глиняная, образцы которой сохранились с XV в., а особенно их много дошло от XVI и XVII веков, привозилась к нам из Германии, особенно Нюрнберга, Аугсбурга, Гамбурга и других городов, а также из Англии, Голландии и отчасти Франции. Делалось много и в России, с значительными, конечно, изменениями и добавлениями против иностранных оригиналов. В зажиточной среде горожанина или разбогатевшего крестьянина-торговца, куда прежде всего попали отражения этой посуды, она должна была еще более упроститься. В крестьянской среде и в изделиях из глины эта фигурная посуда получила совершенно своеобразный отпечаток, диктуемый как техникой производства, так и господствующими вкусами. Дело дошло даже до того, что часть посуды утеряла свою способность вмещать, превратившись из посуды в простое украшение, в предмет декоративный. Еще недавно в Москве, на так называемом грибном рынке на Болоте, в конце зимы и начале весны можно было купить не малое

количество различных чудовищ и монстров, в формах и стиле которых звучит одинаково как большая и сложная традиция, так и современный крестьянский художественный вкус.

Техника производства должна была в первую голову изменить формы, заимствованные из металлического дела. В глине, при несовершенстве формовки, совершенно нельзя было добиться тонкой обработки деталей. Гибкие, высокие и тонкие ноги, крылья, лапы, хвосты, шеи, клювы и головы птиц и зверей должны укоротиться и растолстеть; изящные и энергичные извивы—сделаться вялыми или вовсе потеряться; деликатная и в то же время резкая чеканка—превратиться в оплывшие разделы поверхностей и выпуклостей, что особенно усиливается при поливе и обжиге. Самое равновесие формы при ломкости глины и ее тяжести требовало мощных соединений широкого сечения с основанием, будь то дно посудины или его крышка.

К этому присоединяется, как мы видели, вкус, воспитанный рукодельем и примитивностью инструментов. Рука, привыкшая рубить топором и резать ножем дерево, лепить из глины простой широкий горшок, блюдо, миску, кувшин, приучила и глаз искать широких поверхностей, крутых, но отнюдь не ломких поворотов, сжатых форм, своего рода заполнения объема, представленного предметом в целости.

Вот перед нами сосуд с Украины ввиде двуглавого орла (рис 31). Мы увидим, что эта фигура когда-то мессопотамского, затем византийского и, наконец, русского герба вошла в широкий оборот и различную разделку. Из сосуда, о котором идет речь, уже нельзя пить, в него ничего нельзя налить, он не имеее отверстия; это—только декоративная скульптура. Но что сделалось с формой? О самом значении этой двуглавой птицы можно догадываться лишь по аналогии, да потому, что на головках надеты короны и одна большая помещена между головками. Скорее это не орел, а жирная, откормленная индюшка, столь обычная для украинского крестьянского двора. Разбухло туловище, даже, скажем, живот птицы, несколько плосковатый, так как распластанное положение голов заставляет соблюсти единство в выпуклости всей фигуры. Ничто поэтому, не торчит вперед, и птица является как бы двояковыпуклым рельефом. Крылышки, распростертые в стороны, до комичности малы, лапки так прилипли к туловищу, что их едва видно, а в них еще вложены держава и скипетр, уже вовсе поплывшие по туловищу. Шеи толсты и коротки, почти без перехода сливаясь и с головками, и с коронками, и даже с перемычкой, поддерживающей среднюю из них. Головки де-

формированы вовсе отеками. Чтобы можно было разобраться в этой расплывчатой форме, нанесены живописью детали, как в металлическом производстве для этого служит чеканка. С еще большим трудом можно узнать в подставке сосуда хвост, на котором стоит этот индейкообразный орел. Основание подставки явно обнаруживает кривую форму барочного стиля, как увидим, довольно популярного в народной среде; по выкружке подставки нанесены краской намеки как бы на перья. Подставка, а также кривые формы коронок убеждают нас, что форма сосуда идет с XVIII в.; но такие сосуды изготовлялись на Украине до последнего времени.

Рис. 54. Чурка.

Можно ли сказать, что наш орел летит? Ведь его крылья раскрыты, его лапы поджаты, его опора—хвост, опущенный вниз. Но нет не только мысли полета, а даже и вообще какого-либо движения. Монументальна, замкнута и неподвижна вся форма, как будто художник боялся какой-либо выдающейся деталью, торчащей вперед подробностью произвести смятение в целом, нарушить покой. Что таковое впечатление вовсе не объясняется лишь темой геральдического, торжественного порядка, доказывает всякий другой образец.

Центральные губернии в своей керамике знают изображение льва. Почти все его туловище состоит из головы с косматой гривой; коротки и толсты лапы, комком собрана спина, сплылись задние ноги и хвост с туловищем; как будто неподвижный рыхлый ком глины с зеленой (!) поливой принял чудовищное львиное очертание с его шишковатыми поверхностями. Движения нет и мираж монстра делается еще привлекательнее. Таковы же глиняные собаки, зайцы, свиньи, ослы, лошади, козы. Ноги скачущих четвероногих странно раздвинуты вперед и назад, так что нередко каждая пара сливается в общую громоздкую массу, отнимая от предлагаемого художником образа привычную для него в природе жизнь и движение. Очень часто встречаются птицы; но куры обычно сидят, а утки плывут как бы по гладкой воде, скрывающей движение их ног. Стоящие петушки и мелкие птички никогда не скачут; они также монументальны и общи по своим формам, как и львы или орлы.

Некоторые мотивы относятся к далекому прошлому. Вот на крышке фаянсовой вазы, сахарницы или солонки сидит странная птица с двумя птенцами; у них головы женщины. Это

Сирины,—античные сирены (рис. 32). Фактура этой скульптуры все также нуждается в подрисовке и подкраске. В общих чертах дается тяжелая, но совершенно круглая форма, а в курносом лике чувствуется предательски русский тип. Иногда мотивы содержания представляют трудность для работы и далекую традицию, идущую от наших заимствований из Германии. Появляется семиглавый дракон—порождение фантазии Дюрера. С лубочных картинок, с немецкой ксилографии попадает этот образ в руки гжельского или полтавского гончара; и вот у чудища почти исчезают лапы, добродушно отращивается брюшко, укорачивается шея и все существо проникается ленью, круглотой неподвижности и ее тяжеловесностью. Так и чувствуется, что для русского человека искони истуканы были болванами, которые бывают круглыми.

Рис. 55. Подготовка фигуры.

Из фигурной посуды до сих пор еще в ходу известные сидящие на гнезде курицы, снимающиеся, как крышка: эти посудины предназначаются для подачи в них вареных яиц и обычны как в домах горожан, так и крестьян.

Среди глиняной посуды, также уже принявшей почти исключительно декоративный характер, должны быть указаны плоские кувшины, иногда с отверстием посреди, так что они получают вид вертикально поставленного кольца. Это—отражение квасников XVIII в., обычно покрытых белой поливой. Квасники эти иногда тоже имеют детали из животных форм; так, ножки их часто ввиде львиных лапок, на туловище рельеф (напр., двуглавый орел (рис. 33) и др.). Иногда в кольце также находится фигурка, напр., лошадок, с шеей и ногами, почти поглощающими собою все туловище. Черты эти все те же, как и у отмеченных нами выше изображений, а потому на подробностях мы останавливаться не будем. Заметим лишь, что помещение фигурок в кольцо квасника указывает на забвение смысла странной фигуры сосуда: в кольцо прежде вкладывался кусок льда, чтобы квас не согревался. Теперь эта форма сосуда—лишь украшение и даже далеко невсегда имеет кольцо в своем туловище или дырочку в своем носике и горлышке. Самая обработка сосуда отмечается большой общностью.

Здесь мы переходим к кувшинообразной, глубокой посуде вообще. Некоторые формы очень архаичны: то это кувшины,

нечто вроде крынки, но с крышкой, на которой приделан длинный носик и ручка ввиде вертикального кольца, сидящая перпендикулярно к носику; то чашка на ножке с приплюхлым туловищем, с широким горлом и тремя ручками, расположенными по концам перпендикулярных диаметров; то нечто вроде античных кратеров, но с узким горлом; то даже амфоры. Несомненно, что украинская керамика богаче великорусской и ее многие формы идут из глубокой древности. Для центральных и северных губерний наиболее типичными являются горшок, крынка и рукомойник,—нечто вроде привесного за ручки чайника. Особой красотой отличаются на Украине тарелки, плоские и украшенные значительной, интересной росписью. В отделе живописи мы остановимся на ней подробно, здесь же заметим, что всюду мы имеем дело с интенсивными тонами. Источники же орнаментальных мотивов, если последние только не предназначены для дополнения моделировки (см. выше), весьма разнообразны.

Рис. 56. Намечание фигуры.

В украинской посуде бросается большое сходство с греческой архаикой, и, быть может, греческие колонии юга России здесь имели долю участия. Кроме того, на Украине более, чем в Великороссии, намечена разделка частей посуды с их уподоблением человеческой фигуре: ручки и ножки,туловище, губы, носик, шея и проч. Быть может, пластический, скульптурный смысл более развит на Украине. Однако, как общее свойство русской народной керамики, приходится, вообще, отметить малое количество выкружек и, какой-бы то ни было моделлировки. Отсюда широкий, об'емистый вид сосудов, неподвижность их тела, округлость и тяжеловесность контура, силуэта. Приближение кривой изгибов к кругу и наиболее частое употребление „пучины“ на средине высоты сосуда не дают иллюзии движения и строгости формы (рис. 34). Если к этому еще прибавить зачастую неправильность последней, то будет ясно, насколько русская народная керамика подходит к избе.

Что касается резьбы из камня, то как раз это то, что к избе никак не подходит. Мы знаем, что в древности Россия знала резьбу из камня как в церковном, так и в гражданском искусстве; у новгородцев были известны резцы, которые „налагали лицо на камень“; но каменная скульптура не проникла в народ, в своей жизни и хозяйстве, а более всего, в свой

домашней промышленности оперировавший глиной, деревом, тканями, наконец, железом, изредка костью. Незнакомый с горным пейзажем, русский крестьянин не знаком и с камнем, по крайней мере в той степени, которая была бы достаточна для образования изделий. Лишь изредка крестьянин севера соберет для своей стройки, для ее фундамента, валуны, оставленные на почве ледником; чаще он бросит их в сторону, как досадливую помеху для своего труда.

Рис. 57. Обработка фигуры.

Когда русский крестьянин дошел до Урала и перевалил через него, положение не изменилось. Лишь сравнительно в новое время далось крестьянину в руки гранильное дело, но не для своих потребностей, а в качестве кустарного производства в город. Быть может, когда-нибудь попадает в крестьянскую среду изделие гранильщика-кустаря; то это—незначительная чернильница для грамотея, то—бусы для девушки; и то и другое бывает крайне редко из-за дороговизны, да и вследствие необычайности. Изделие из камня, безусловно близкое сердцу крестьянина, это—жернов, где нет места художественным опытам.

Если последнее время и являются кустарные каменные изделия в явно крестьянском народном вкусе, то это подражания глиняным и даже деревянным поделкам. Видим мы и большеголовых лежащих львов, и чудищ, похожих на лягушку, и коньков, и уток, и баранов, и птиц; все эти скульптурные произведения имеют те же черты, как уже описанные нами глиняные произведения, даже, пожалуй, с еще меньшей гибкостью форм и поверхностей, хотя, казалось бы, в камне, вследствие его большей, чем глина, прочности, можно было бы быть виртуозней в отделке. Надо думать, что массивность камня говорит художественному взгляду крестьянина знакомым языком и заставляет невольно усиливать впечатление. Но все же производство это чуждо крестьянину: оно лишь отражение других, больших техник нашего народа,—в глине и дереве. Достаточно сказать, что кустари Урала нередко делают свои вещи по деревянным моделям, привезенным из Москвы.

Как и камень, разная кость известна только в некоторых областях, главным образом, на нашем севере. Тем не менее мы имеем здесь дело с несомненным народным творчеством, в настоящее время угасающим или, по крайней мере, приостановившимся.

Резьба по кости моржа, то, что в былинах называется „дорог рыбий зуб“, была известна в России издревле. До нас дошли замечательные памятники костяной резьбы, как трон Ивана III, аналой Алексея Михайловича, предметы туалета XVII—XVIII вв. Иностранцы, даже опытные ремесленники—греки, рассказывают об одаренности русских резчиков по кости. Нельзя сомневаться в том, что эти древние мастера были великими специалистами своего дела и их творчество не может быть отнесено к народному. Однако, как раз на севере России, там, где имеется местонахождение материала, т.-е. кость моржа, резьба по кости распространилась и в народном быту.

Рис. 58. Детализация фигуры.

Известно, что русский север в крестьянской среде сохранил ряд художественных достижений нашей древности; там сохранились былины, костюмы XVII в., черты старинной сложной архитектуры, о чем мы уже говорили. Как и эти виды искусства, так и резьба по кости получили в народной среде определенный отпечаток.

В настоящее время затруднительно с точностью установить историю и развитие этой резьбы. Известно только, что наш знаменитый скульптор XVIII века, Шубин, вышел из среды северных резчиков-крестьян. В XVIII веке резное дело на севере стояло очень высоко, даже испытывало некоторый период подъема. Конечно, архангельские резчики направляли свои изделия на продажу в город, предназначали для высших классов общества. Можно сказать, что как раз предметы округлой пластики: шахматные фигурки, как еще очень старой традиции формы; ручки копоушек; трубки и мундштуки, распространившиеся в XVIII в.; набалдашники на трости, столь популярные в XIX в.; т.-е. предметы роскоши мужского обихода менее всего попадали в руки крестьян, в их обстановку. Другое приходится говорить о плоских предметах, составляющих, главным образом, роскошь женского туалета, убранство девичьей светелки или коморки под раскидистой кровлей огромного дома северного крестьянина. Женские наряды имеют свойство проникать легко туда, где труд мужчины парализует распространение неудобных для него форм утвари. Наш крестьянин не носит палок с костяными набалдашниками, не курит из костяных мундштуков, почти не играет в шахматы (если он только крестьянин, а не торговец), но северная крестьянская девушка пользуется костяными гребнями, закалывает волосы

костяной шпилькой, прячет свои ленты в костяные ларцы, сундучки, укладки, шкатулки, смотрится в зеркальце с костяной оправой.

Естественно, что мамонтовая кость, как очень драгоценная, так что о ней упоминают даже исторические источники, шла на исключительные поделки и часто вывозилась; северная резьба, это, как мы уже сказали, моржовая кость, а также и совсем дешевых сортов (напр., оленя, домашних животных). Этим объясняется плоский характер резьбы, так как упомянутая кость, слишком ломкая и тонкая, почти не может служить для сильно выпуклых форм. Она распиливается на пластинки, на которых уже и режется тот или иной рисунок. Следовательно, мы имеем дело с рельефом иногда с фоном, а иногда и прорезным. На кости же находим и гравировку, своей тонкостью очень близкую к гравюре на меди с ее клетчатой штриховкой. Северный крестьянин иногда подкрашивает кость, например, в зеленый цвет.

Рис. 59.
Готовая фигура.

Можно ли думать, что традиционная резьба по кости, которая так типична на всем известных архангельских шкатулках и гребнях, является всецело наследием древней Руси? В этом более, чем можно сомневаться. Техника и ремесло идут издавна, стиль и сюжеты оказываются усвоенными в более позднее время. Перед нами крестьянское искусство XVIII и XIX веков.

Дело в том, что резьба по кости была очень распространена в Византии, Германии, Голландии, Франции. Там мы находим и шкатулки, подобные нашим, и гребни, и тем более зеркала, начиная с древнейших времен (существует сквозной костяной гребень, относимый к XII в.!). Иностранные воздействия, в частности голландские, на наш север начались уже с XVI в. Но особое значение имел XVIII в., особенно его первая половина в связи с деятельностью Петра. Если в это время старые формы жизни как раз отливали на север, то и новые возбуждения не только его не обошли, а даже здесь получили свое осуществление. Нигде, как на севере, не были в ходу лубочные картинки,—эти народные ксилографии, теперь уже вышедшие из употребления. На этих картинках появлялась народия на Петра и его деятельность, на них были даны первые иллюстрации к былинам. Лубочная картинка, умершая

в качестве народного создания и давно перешедшая к фабрике, типографии, не может войти в наш очерк, так как мы имеем лишь генезис того народного искусства, которое дожило до нас или, по крайней мере, до XIX—XX века, последнего пятидесятилетия современности. Но надо представить себе, следовательно, какие сложные слагаемые составили развитие резьбы по кости в XVIII веке и донесли его через весь XIX век.

В значительной мере продуктивность резьбы по кости объяснялась спросом и сбытом; суровая природа и борьба за существование на нашем севере гибельно отражаются на этом художественном промысле, если спрос падает. В наше время промысел исчез; но стоило заказать ряд вещей на основании виденного и хранимого в музеях, стоило бросить сумму денег, чтобы появилась продукция. Очевидно, техника и художественная традиция еще бытуют в крестьянской среде; но вопрос, сколь долго это будет продолжаться?

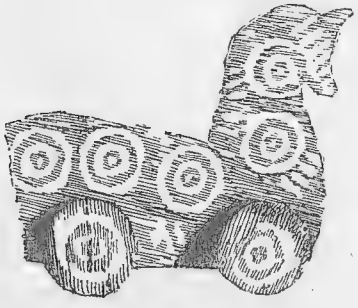


Рис. 60. Конь.

Нельзя, вместе с тем, не отметить, что стиль резьбы по кости далеко неоднороден в периоде ее развития в народной среде; фактура и сюжеты, форма и содержание костяной резьбы в XVIII и начале XIX века не те, что в середине и второй половине XIX в. Мы видели, что кость распиливается обычно на тонкие пластинки, т.-е. остается место лишь рельефу, иногда очень незначительному, когда мы имеем дело с костяной инкрустацией по дереву, напр., в оправке зеркалец и шкатулок (рис. 35). Тем не менее фактура может быть весьма различной. Мы имеем ее два вида и оба весьма разнятся от западно-европейской резьбы. Последняя была в широком обращении в России в XVIII в., доходила, как мы отметили, до крестьян как через помещиков, так и другими путями. Совершенно ясно, что, исходя из этих западных образцов, хотели просто копировать, воспроизводить их; расхождение произошло лишь позднее. Поэтому неудивительно, что бывают спорные случаи, держим ли мы в руках произведение иностранного мастера или русского северного крестьянина. В некоторых случаях лишь наметавшийся глаз специалиста в состоянии открыть истину. Но всегда разли-

чие лежит именно в фактуре, затем уже в стиле и, наконец, в иконографии изображения.

В то время как рельефная резьба западной кости отличается активной пластичностью, корректным изгибом и линий и поверхностей, невучей и тонкой моделировкой, крепким, но однообразным рисунком,—рельеф русской кости получает совершенно особую фактуру. В XVIII веке и начале XIX века это рельеф, довольно плоский сверху, не дает постепенного изгиба поверхности к краям рельефной фигуры, как в западном продукте, а изгибается несколько вдруг, широко, решительно, но медленно и лениво. Градация же форм на поверхности фигуры достигается уже не рельефом, а гравировкой, рубкой вглубь. В этом нет ни активной пластичности, ни корректной линии и тонкости моделировки, ни крепкого рисунка. Правда, последний может быть не вялым, но он очень часто различен по качеству в разных частях одной и той же фигуры, линия контура которой, не будучи рваной, то решительна, то слаба, то расчитана на излишнюю прямолинейность, то завертывается слишком резко. Между тем, в свойстве материала нет никаких данных для такой непоследовательности, для такой фактуры вообще. В этом мы принуждены видеть привычку к резьбе по дереву, к чему своевременно обратимся.

В XIX веке фактура резьбы по кости изменилась. При профильном разрезе резьбы мы имеем два различных отношения мастера к передней плоскости рельефа в XVIII и XIX веке. В первом случае, как было сказано, эта плоскость широко, но медленно завертывается на боковую грань рельефа, которая все же предназначена для нашего восприятия. Во втором случае грань воспринимается не более, как граница формы. Верхняя плоскость рельефа обрубается с боков под прямым углом, никакого заворота на боковую грань нет и незачем ее воспринимать. В этом, действительно, заключается „узорочье“, „резь“, а уже не рельеф, не скульптура в собственном смысле этого слова. Форма приобретает характер силуэта, орнамента. Фигуры живых существ начинают попадаться реже, самое богатство орнаментики падает, появляется в резьбе механическая элементарность, что говорит об упадке вкуса. Далее мы увидим, что тот же путь и в тех же чертах проходит резьба по дереву. Крестьянин-резчик по кости в фактуре своих изделий стоит в зависимости от более общих, более известных технических путей — резьбы по дереву.

Если мы обратимся к стилю костяной резьбы, то заметим громадное распространение стиля барокко, часто в ва-

рианте рококко; так—вплоть до середины XIX в., иногда даже позднее. Интересно, что строгий ампир, отмеченный нами для крестьянской архитектуры Поволжья, почти отсутствует на принадлежностях женского туалета из кости. Да и вообще мы увидим популярность барокко в крестьянском искусстве. Но в данном случае интересно то, что как будто бы русский север признал для женских украшений закопность галантного стиля Ватто.

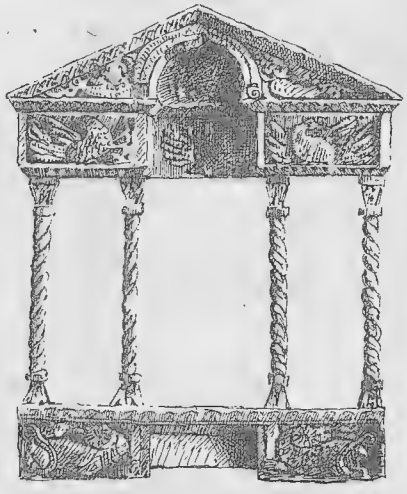


Рис. 61. Наличник.

Если по рукам северных резчиков ходили гравюрки и лубочные картины, то иноземная иконография не должна казаться необычайной. Так, на одном гребне XVIII в. мы находим женскую фигуру в экипаже, запряженном павлинами, предшествуемую летящими нагими мальчиками. Что это — фея с эльфами?.. Резьба гребня очень искусна, но его русская работа не оставляет сомнений своей фактурой. В основе лежит какой-нибудь западный рисунок с непринужденным изгибом стеблей и фигур, которые, касаясь друг друга, дают сетку, как своеобразный рельеф, лишенный фона. Встречаются сцены чаепития, охоты, кавалеры и дамы, всадники и другие сюжеты из явно „барской“ жизни. Извивы рококо часто дробятся и мельчают.

Другой, приводимый нами (рис. 36), гребень, представляет иллюстрацию к теме, хорошо известной северному крестьянину: Илья Муромец в костюме западного рейтера скачет на лошади к дубу, с которого Соловей-разбойник посылает навстречу богатырю свой свист в виде лучей, выходящих изо рта. Конечно, в основе лежит лубочная картинка; но в деталях, в мотивах содержания видны черты очень давние, частью церковного происхождения; деревья и травы как будто бы взяты с миниатюры XVI — XVII вв.,—это компактные купы листов на кривом стволе, сильно утолщенном внизу; листья разделаны насечкой; в одном случае, может быть, елка с параллельной штриховкой вправо и влево по поверхности, вытянутой, как узкий длинный лист. В фактуре чувствуется

графичность, в фигурах — условность несколько отвлеченного стиля. Мы еще встретимся с этими чертами в народной живописи. На некоторых гребнях мы находим мифические образы, известные из древней Руси, например, льва и единорога (рис. 37), русалок с рыбьими хвостами и другие. Встречаются бытовые сцены, как поездка на санях.

Смесь иноземного и русского находим мы в шпильках или указках об одном зубце и с значительной коронкой вверху. Как и следует ожидать, она плоская, хотя могла бы быть и округлой; но таков уже вкус крестьянина.

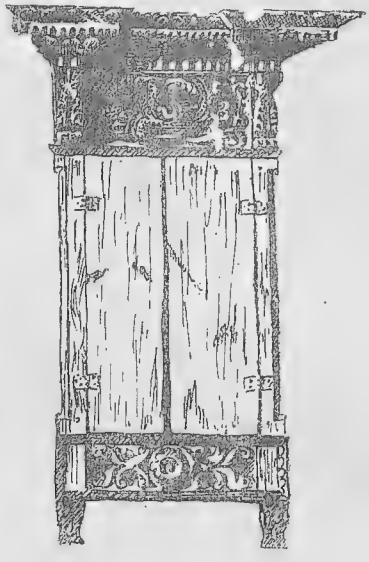


Рис. 62. Наличник и ставни.

Иногда мы находим чуть ли не профиль античной вазы, что говорит за влияние ампира; детали ее даны насечкой, а контуру не хватает строгости симметричного рисунка. Гораздо интереснее петушки; это просто костяные дуги, как опрокинутые серпы с сильно вытянутыми вверх концами, профили которых весьма приблизительно обработаны ввиде головки, клюва и гребня с одной стороны и в подобие хвоста с другой. Соединение геометрического узора с животным видим на шпильке, где коронка в форме продолговатой дощечки покрыта дырочками, а вверху вырезаны маленькие профили петушьих головок (рис. 38). Геометрическое убранство ввиде сквозной резьбы довольно обычно; употребляются всякие нехитрые и легко исполняемые фигурки,— листики в виде знаков восклицательных, кружочки, сердечки; они составляют центрические комбинации, по всегда отличающиеся большой правильностью. Самые контуры этих плоских завершений шпилек нередко бывают резаны зубчатой каймой, состоящей из трафаретных геометрических форм, скобки вогнутой и выпуклой, угла и острия и т. п. И в этих контурах симметрия весьма относительна.

Облицовка зеркал, качающихся между двух ножек, встречается не часто, равно как и крупные сооружения, обложенные костью. Делались даже бюро, конечно, предназначенные

не для крестьянской среды. Так, в Историческом Музее в Москве хранится бюро, покрытое резными из кости клеймами с различными символами, заимствованными из распространенного Петровского издания „Символы и эмблемы". Это роскошное произведение, т.-е. бюро, выходит за пределы народного искусства, хотя и роднится с ним по своему стилю.

Обычным предметом народного обихода в том же роде является ларец сравнительно небольших размеров. Иногда эти ларцы имеют вид сундучка с открывающейся вверх немного сводчатой кровлей; иногда — простые четыреугольные шкатулки, перекрытые плоско, как простой ящичек. Но наиболее типична их форма с особой крышкой, в которой четыре ската кровли поддерживают на себе особую четыреугольную надставку (рис. 35). Все эти формы повторяются в дереве; да и сами эти ларцы часто деревянные, лишь обложенные костью. Однако, третий вариант их должен считаться заимствованным, так как издревле встречался как в Византии, так и на Западе. Известны более редкие формы, например, в виде как бы гробницы на пьедестале, стороны которой, делаясь уже книзу, образуют равносторонние трапеции. Эти и другие подобные случаи редки, объясняются, вероятно, особым заказом и носят на себе рельефы, близкие к западной работе.

Композиция резьбы на ларцах постоянно одна и та же в основе, но весьма разнообразна в вариантах. Большей или меньшей ширины пластинки прежде всего лежат по ребрам ларца, обрамляя его каждую поверхность и боков и крышки. Оставшееся поле пересекается поперечными пластинками. Если ларец велик и боковые поверхности широки и длинны, то пересечения пластинками повторяются, пока в таким образом полученной клетке не будет оставлено небольших ячеек-прямоугольничков, куда вставляют сквозную фигурную резьбу.

Резьба эта весьма похожа на то, что мы видели на гребешках. Фигурки животных, охотничьи сценки, даже мифологические сюжеты, заимствованные из излюбленных книг XVIII в., библейские сюжеты охвачены со всех сторон частой барочной орнаментикой. В этой сетке редко наблюдается стройность законченной композиции, и даже порою передаваемое фигурами движение кажется застывшим под печатью условного стиля орнаментики. Это фантастические миражи, далекие от реальной жизни крестьянина, но прельщающие его своим сказочным бытием. Самая схема расположения костяных пластинок замыкается в штучный набор, в сопоставление, дробящее целость впечатления.

По костяным пластинкам гравировкой и насечкой сделаны узоры, потом зачерненные и всегда более геометричные и строгие, даже в том случае, когда они воспроизводят растительную форму, веночки или веточки мака с цветком на конце. Но случается гравировка даже целых сценок, так что весь предмет, например, ларец, лишен рельефов.

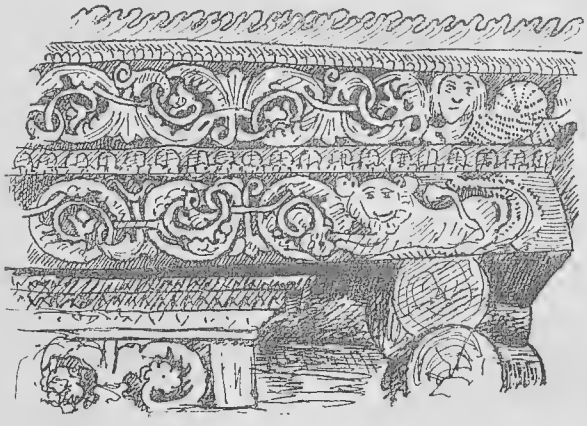


Рис. 63. Карниз.

Многие мотивы резьбы по дереву повторяются в кружевах, которыми, среди других губерний, славится Вологодская. Возникновение того и другого производства в одно время в XVIII в., объясняет пользование одними и теми же источниками; но по условиям техники эти мотивы богаче расцвели в кружевах.

Мы уже упоминали, что ряд характерных явлений в скульптуре из камня и кости имеет себе объяснение в фактах деревянной резьбы. К деревянной русской скульптуре мы сейчас обращаемся.

Существует ли в русской народной резьбе по дереву вполне круглая пластика? Мы знаем ее, как деталь, как украшение какого-либо предмета; она известна в виде игрушки, т.-е. детской забавы. Как будто крестьянин отказывается серьезным образом делать трехмерное изображение фигуры. Между тем, в древне-русской церковной скульптуре попытки к этому делались. Нам известны они и в народной резьбе. Так, в музее города Егорьевска хранятся два замечательных изображения, резаных из дерева крестьянским мастером и выполненных сравнительно недавно.

Одно из этих изображений представляет собою сидящего человека в качестве портрета, который был заказан резчику самим оригиналом. Фигура представлена одетой в современное платье и выкрашена в соответствующие действительности цвета; в общем, статуя представляется куклоподобной и не производит благоприятного впечатления. Работа „топорная“ в том смысле, что формы обработаны широкими поверхностями, почти сходящимися под прямым углом, с крутыми и также широкими поворотами. Этим все произведение исполнено в типично русском народном вкусе.

Рис. 64. Часть ткацкого станка.

Гораздо интереснее другое произведение. Оно представляет собою идущую старуху-крестьянку, опирающуюся на палку. Стопт старуха на основании своего платья, так что ног ее не видно, т.-е., иначе говоря, фигура сделана из целого куска дерева, из которого выточены и руки, не приложенные к туловищу, как у предыдущей статуи, а немного отодвинутые. Поражает непропорционально большая голова, покрытая платком; видно, что художник работал, начиная с головы и недостаточно расчитал имевшийся у него деревянный обрубок для пропорции фигуры. Замечательно, что фигура лишена какой бы то ни было симметрии; ее плечи несколько на разной высоте, лицо глядит в бок, руки согнуты в локте неодинаково. Обработка дана также в широких поверхностях, но они более слиты между собой, более искривлены, нежели в предыдущем произведении, которое по фактуре напоминает северные статуи XVI—XVII вв.

Фигура же старухи близка к деревянным игрушкам села Богородского, Владимирской губернии; она выкрашена вся в один серый тон и производит неизгладимое впечатление,хотя бы своей величиной до полутора аршин.

Мы не сомневаемся, что можно найти и еще ряд подобных произведений, пока еще неизученных и в народном творчестве претворяющих собою то, что мы видим в деревянной резьбе Коненкова.

Детали человеческой фигуры, голова или, скорее, лицо, а также рука попадаются в качестве декоративных добавлений, напр., на донцах прялок (копыль), служащих для пряжи ниток. Эти прялки состоят из плоского донца, на котором сидят, и вертикального столбика, вверху которого на собой головке укрепляется кудель.

Бобринский в своем атласе приводит донце, имеющее с одного конца совершенно округлое изображение головы крестьянина, выточенной из одного куска с самим широким донцем. В широко открытый рот был вставлен столбик; широкая доска донца подсказала мысль о плечах и потому на донце очень плоско вырезаны, почти выгравированы, руки, согнутые в локтях и сложенные крест на крест. Элементарная техника обработки топором и ножом дает лишь общую массу без всякой тонкости модуляции; как обрубок, сидит нос; плоски глаза; детали (веки, брови, усы и борода лопатой, волосы, расчесанные пробором посреди) исполнены насечкой, очень неглубокой, почти гравировкой. Соединение общности масс с этой гравировкой составляют особый стиль, как увидим, обычный в крестьянской деревянной скульптуре. Общая выразительность нисколько не страдает от стиля. Пред нами с точностью переданный тип крестьянина центральных и северных губерний. Однако, самый мотив не принадлежит изобретению крестьянина; он подсмотрен последним в церковных книгах, где еще из древности как русской, так и юго-славянской, византийской, греко-восточной и передне-азиатской известны маски не то людей, не то каких-то чудовищ, выпускающих изо рта или пасти ветку. Этот образ восточной древней мифологии превратился у крестьянина в бытовой, связавшись с обрядным сложением рук.

Щербаківський приводит из украинского быта также донце прялки с маской человека на ее конце, подле прикрепления столбика, который здесь уже не выходит из рта (рис. 39). Две маски идут по донцу одна за другой; они исполнены грубее великорусской, но, вероятно, представляют столь же почтенную древность в своем генезисе, напоминая известные каменные маски романского и греко-восточного стиля, в типе встречающихся на стенах суздальско-владимирских храмов; особенно моделировка большей маски с ее клинообразным лицом и носом, щелками-глазами и щелкой-ртом напрашивается на эту аналогию.

Чрезвычайно любопытны статуэтки, попадающиеся, как завершение различных предметов женского труда или утвари. Так, одна швейка из Ярославской губернии (рис. 40) сделана ввиде фигурки, представляющей женщину, несущую на себе лукошко, которое, как подушечка, предназначено для натягивания на нее шитья. Подушечка эта держится на голове и двух поднятых руках, с короткими или опустившимися вниз рукавами; шея, голова и лицо фигурки крайне малы, а над головой исполнена еще подставка, чтобы получилась связь

между нею и подушкой. Вся фигурка резана из одного куска дерева, довольно неискусно, без достаточных расчетов: тем не менее пропорции туловища от пояса вверх и вниз найдены, недурно исполнен бюст (груди обкололись); внизу видны тонкие ножки, так что фигурка, чтоб стоять твердо, имеет позади подставку, составляя с нею и ньедесталом одну общую массу; недурно также дана линия юбки, от пояса постепенно расширяющейся к бедрам и затем висящая перпендикулярно. Общность отделки, точеная гладь поверхности не оставляют сомнения в крестьянской работе, как и исполнение деталей нарезками; но самая тема, мотив изобретены не в крестьянской среде, хотя и приспособлены для определенной работы. Перед нами народная интерпретация, быть может, мотивов фарфоровых или металлических статуэток не русского изделия.

Среди деталей человеческой фигуры следует обратить внимание на изображение руки. Так, например, встречаются указки, для помощи при чтении, ввиде длинной, в локте согнутой руки с кистью, пальцы которой подогнуты, кроме указательного. Как и следует ожидать, форма не отличается ни анатомичностью, ни округлостью; она несколько плоска в своих поверхностях и кубична в своем объеме. Так как обучение грамоте сравнительно недавно находилось в деревнях в руках дьячков, то естественно и указка носит детали, указывающие на церковность; можно думать, что самая идея явилась из наличия в церковных книгах изображений руки с ритуальным жестом (напр., мотив язычка в заглавной букве *Е*). Следует заметить, что указка являлась в своей вытянутой форме не только орудием обучения в собственном смысле, но и орудием школьного наказания.

Изображение руки, но уже не с вытянутым указательным пальцем, а сжатой в кулак, и не столь длинной и тонкой, а короткой и толстой, мы находим также и в качестве ручки вальков. Иногда эта ручка имеет головку ввиде головы льва или пантеры также в характере восточном и весьма древнем по происхождению.

Наиболее обычное изображение в круглой пластике русского народа, это—конек на вершине кровли. Мы уже видели, что в декорации дома конь встречается не только в коньке кровли, но и в „конике“ внутри избы. Вообще, лошадь чрезвычайно популярна в крестьянском быту вследствие своего исключительного значения. Мы увидим этот мотив неоднократно и в утвари. Но в коньке кровли крестьянского дома появляется не только конь, а также олени

(на севере), петухи, лебеди. Обычай украшать щипец кровли и ее верхние грани фигурами животных очень древен у всех народов; наша летопись рассказывает, что Андрей Боголюбский велел все свои постройки уставить вверху кубками и птицами. Возможно, что когда-то в основе этих украшений лежали религиозные представления; теперь для нашего крестьянина это—привычное традиционное украшение.

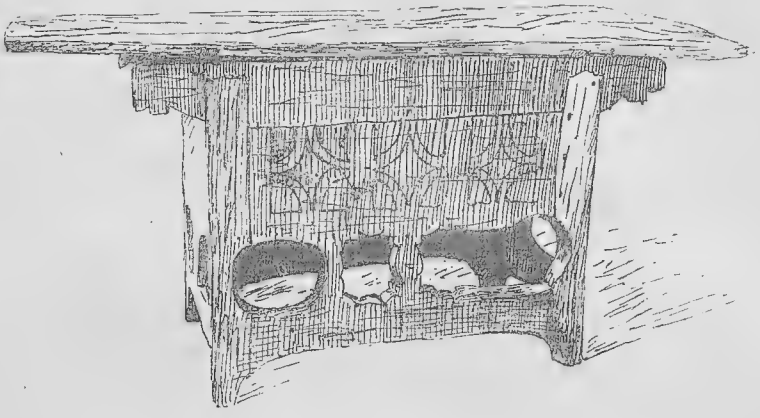


Рис. 65. Стол.

Надо думать, что птица вместо коня появилась естественным путем искажения формы. В самом деле, конь кровли, обычно ординарный, иногда двойной и изредка даже тройной, не имеет ног, а лишь переднюю часть туловища, т.-е. плечи и грудь, шею и голову. Иногда этот конь выточен из корневого конца охлупня, так что много материала имеется для изображения груди, а головка оказывается маленькой, но на длинной шее (ответвлении корня ствола). В общем, получается впечатление утки, гуся или лебедя с характерным выгибом крутой груди этих птиц. Так осмыслялось то, что было подсказано материалом. Для изображения оленя приделывали рога, если только корневище дерева само их не образовывало. Это стремление раскрыть в изгибах ствола и корней одухотворенный образ весьма замечательно и наблюдается в народном искусстве многих народов. Помимо коня вверху кровли, так же обрабатываются иногда „курицы“ кровли, загнутые крючком. Совершенно ясно, что обработка конька в крыше дается в весьма общей форме, так как нет возможности снизу рассмотреть деталей, напр., глаза, гриву

и т. п. Очень редко конек принимает и орнаментальные очертания. Они чаще в коньках „коников", но зато там нет округлости, а плоская форма.

На Украине встречаются изображения лошадей, даже с всадниками, в качестве украшений кронштейнов (рис. 41), поддерживающих полки с посудой и другой утварью, и украшений самих полок. Уже самая толщина массивных кронштейнов дает возможность сделать коней круглыми; но формы их можно узнать скорее по побочным приметам, чем по моделировке; на одном животном сидит всадник, и оно имеет торчок на голове (уши), это, следовательно,—конь. На другом нет ни всадника, ни ушей, но спирали сбоку; следовательно, перед нами баран. Вместо четырех ног у того и другого животного—по две тумбы, спереди и сзади по одной; туловище—круглая трубка, грудь и шея—одно; о деталях говорить не приходится. Всадник имеет форму обрубка из шапки, головы и плеч; ноги лишь намечены на туловище лошади. Тем не менее монументальность форм, сила и какая-то замкнутая в себе неподвижность целого гармонируют с назначением украшаемого предмета, как поддержки, в прямом, физическом смысле этого слова, хозяйственной статьи.

Очень часты подобные же, в общей, по округлой форме данные, изображения коней наверху швеек (рис. 42), где гладкая широкая спина лошади должна служить местом натяжения шитья, а крепкие ноги-обрубки — выдерживать тяжесть давления на швейку работающего. И здесь также иногда вместо лошадей являются формы водяной птицы, утки или гуся. Тем более понятно, что в форме лошадиной головы, обработанной столь же примитивно, как и на кровле избы, являются передки салазок, иногда поставленных на колеса; лошадиная голова тем более здесь должна быть массивна и крепка, что она имеет на себе тяжесть седоков. Север знает рубанки ввиде львов (рис. 43), романского стиля, обычных в рельефе, где мы укажем и на их генезис.

Благодарное место приложения для круглой пластики представляет собою деревянная круглая посуда, особенно ковши разных наименований, служащие для зачерпывания, а также ендовы и скобкари, в которых ставят жидкость на стол. Первые характерны своими изогнутыми в крючок длинными рукоятками, посредством которых можно повесить ковш на борт бадьи или кадки; вторые, более массивные, всегда имеют ухо, иногда даже поддон, более короткую ручку и носик. Последний нередко украшается головкой коня, даже двойной и тройной, совершенно также, как конек кровли, но, конечно,

с добавлением орнаментики ввиде геометрических нарезок параллельными линиями, жгутом, клеткой и др. Длинные плоские ручки ковшей, нередко прорезанные насквозь, как решетка, в своей конфигурации образуют формы коней, уток, кур, каких-то маленьких птичек. Те же фигурки вытачиваются наверху ручек ковшей на подобие завершения шеек. Ручки же ложек нередко принимают форму рыб; но и здесь встречаются копьки, как окончание закрученного стебля, дающего сквозную резьбу; иногда этот стебель намекает не только на голову коня, но воспроизводит его туловище и ноги с копытами (две ноги обычно сливаются в одну) (рис. 44).

Ложки, рукоятки которых разделаны в виде человеческих фигур, даже целых сценок, обычно являются монастырского происхождения и к собственно народному творчеству отношения не имеют; среди них есть экземпляры даже масонского производства. Самая форма этих продолговатых ложек, в отличие от исконных деревянных круглых, идет от металлического производства города.

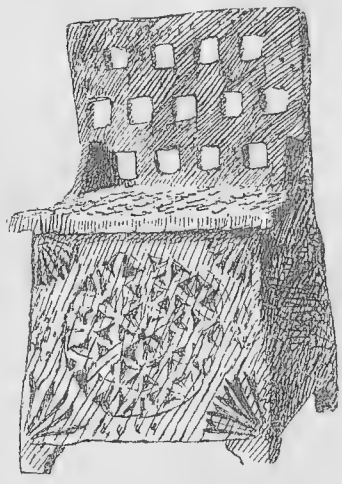


Рис. 66. Солонка.

Прорезные фигуры на ручках ковшей, описанные нами, вместе с зажимающими их узорами геометрического или растительного характера, очень близки к прорезным изделиям из кости, хотя и не имеют их сюжетов; повидимому, мотивы деревянной резьбы более древни; что касается фактуры, то в ковшах она не так плоска, как в кости, благодаря необходимости и возможности не жалеть материала; иногда фигурки почти округлы, но с обычной для народа кубичностью форм и их общностью.

Самое замечательное в крестьянской круглой пластике, это—фигурная посуда, о которой мы отчасти уже говорили применительно к керамике. Однако, генезис тех и других форм невсегда один и тот же. Лепка из глины давала возможность подражать металлической технике; дерево не дает подобного подражания.

Солонки и ковши нередко являются в народном быту ввиде чашек, первые с крышкой, вторые без нее, причем руч-

ка разделана, как хвост, а носик, как голова (рис. 45). Для ковшей в таком случае естественным является форма утки, плывущей по воде. Подобного рода сосуды дошли до нас от глубокой древности, еще от медной и бронзовой эпох. Мы знаем, что античный грек любил в росписи сосудов соединять последние с „водяными“ сюжетами, рыбами, морскими птицами, ладьями и кораблями. Нет сомнения, что утка-ковш является в крестьянском быту весьма древней традицией. В обработке формы нередко случается, что утка превращается в гуся или лебедя вследствие длинной шеи, а иногда и в неведомую птицу с очень длинным носом. По разработке хвоста можно иногда предположить фигуру журавля. Утки с своими крутыми боками идут и для солонок, где также видим и кур, что для солонки естественнее, так как соль прежде всего необходима для приправы к яйцам. Мы видели в керамике посуду для яиц также ввиде курицы. На крышке одной солонки Исторического Музея, исключительно интересной по своему рельефу, к которому мы еще вернемся, поставлены три точеные курицы, сделанные исключительно натурально, с детальной разделкой (рис. 46); с подобными изображениями мы встретимся среди игрушек. Изредка курица становится ковшом, что противоречит природе вещей. В большинстве случаев общая обработка поверхностей этих сосудов-птиц, только с намеками на типичность форм, скрашивается раскраской, несколько графического характера или разделкой посредством резьбы. Не надо думать, что эта мелочная неглубокая резьба, почти графика, всегда дополняет естественные детали живого организма; иногда мы видим идею крыльев и перьев, но бывают круги, розетки, зигзаги, которые мы находим среди обычной деревянной резьбы, как увидим далее. Самое туловище этих сосудов-птиц, широкое и слегка продолговатое, не имеет в себе никакого движения; курица сидит неподвижно на столе, как на своем гнезде, и только утка плывет по глади стола, как ни в одну сторону не колеблющийся автомат. Не резко обрубленные, а мягко обточенные ребра описанных сосудов вносят мягкость в их общую трактовку.

Рис. 67. Валек.

Встречаются, и, конечно, чаще, ковши и ендовы более простой формы, носик и ручка которых не одухотворяют свой формой фигуры сосуда. Почти всегда мы видим туло-

вище с пучиной ниже губ сосуда, которые делаются впалыми и с легким выгибом. По этой губе или ребру идут узорчатые фризы, иногда занятые надписями.

Что касается брашин и кувшинов, тарелок и мисок, чашек и блюд, то эти круглые тяжеловесные формы близки к глиняным и, может быть, от них происходят. Их значительная пучина, их роспись яркими красками ввиде фризов и бордюров технически более естественны в лепке и окраске глиняной посуды. Иногда в кубках и рюмках, кружках и ступках, а, особенно, кувшинах мы видим отражение металлических и стеклянных оригиналов.

К характеру округлых форм, хотя и не дающих человеческой или животной фигуры, следует отнести различного рода столбики в утвари и украшении домов.

Сюда прежде всего, относятся светцы, т.-е. высокие деревянные подставки для железного защепа, в который вставляются лучины для освещения. Керосин, а теперь местами даже электричество вытеснили светцы, которые являются недавним прошлым.

Колода ввиде пьедестала пирамидой, иногда уступчатой, держит на себе обычно прорезной столбик, выточенный из одного куска (рис. 47). Он состоит из четырех или двух тонких колонок, одинаковой толщины сверху до низу и разработанных большею частью винтообразно, жгутом или веревочкой. Идея веревки заставляет перехватывать колонки деревянными кольцами и слегка изгибать их колена. Иногда столбики представляют набор из поставленных друг на друга кубышек — крышкообразных утолщений; иногда между колонками загоняется ажурная доска, резаная геометрическими узорами. В мотиве веревочнообразной колонки мы имем дело с впечатлениями крестьянина в условиях его собственного быта; в кувшинообразной колонке налицо перед нами влияние западное, немецко-голландское, известное по рисункам новгородских рукописей XVI в., по ранним московским гравюрам, по памятникам зодчества XVII в. В XVIII в. этот мотив распространился по русскому северу, более всего в архитектуре церковной, в трапезах храмов; попал он и в избу северного крестьянина.

Следует обратить внимание, что прямоугольное сечение столбика светца всегда отражается на плоскостности его форм, как самих колонок, так и колец, сжимающих их в двух, трех местах. По этим кольцам, как по плоскости, расположены мелкие геометрические узоры.

Очень близки к светцам столбики прялок, завершенные

плоской резной дощечкой, на которую привязывается кудель. Они также четырехгранные и сквозные, всегда сужающиеся кверху. То это сочетание четырех или двух веревочнообразных колонок, перехваченных кольцами или скобками; то штучный набор из мелких кронштейнов, подставок, столбиков, перемежающихся вертикально с толстыми дощечками. Иной раз сооружение напоминает высокую башню во множество этажей и со множеством окон (рис. 48). Бывают и глухие четырехгранные столбики, покрытые геометрической разделкой, но всегда в подборе мотивов ярусами. В некоторых случаях техникой является не резьба, а точка, т.-е. обработка дерева вращением под острием орудия; в этом случае мы имеем дело с формами выкружек, обычных для городских изделий. Как столбики прялок, так и светцы своими формами напоминают архитектурное сооружение, замкнутое в себе и равнодушное к выражению движения. По поверхности таких форм могут быть свободно расбросаны мелкие геометрические узоры резьбой или живописью.

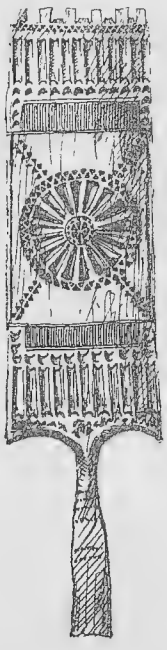


Рис. 68. Прялка.

Точеные мотивы колонок, балясинок в утвари крестьян встречаются также в спинках саней, салазок и колыбелей, составляя решотку и будучи плотно прижатыми друг к другу, так что почти всякое впечатление значительности выпуклости нейтрализуется.

Точеные столбики и балясинки, как скульптурный эффект, украшают крылечки, балкончики, гульбища и окна (наличники) северных и центрально-русских изб. Вместо простых квадратных или восьмигранных столбиков мы очень часто находим кувшинообразные, с сильно вытянутыми шейками. Иногда они осложняются повторением этого мотива, расположенного один раз вниз, а другой раз вверх. Выкружки между ними нередко содержат еще припухлость в виде дышки, которую мы находим еще на колонках каменных зданий XIV—XV вв.

Но наиболее замечательны витые колонки крылец явно барочного характера, часто в соединении с другими барочными мотивами в украшении избы. Эти колонки вовсе не похожи на веревочные столбики светцов или прялок; они, утончаясь вверх, представляют вполне округлую, сочную форму

с мощной выпуклой спиралью (рис. 26). Средин им и пузатые балясины балюстрад. Формы эти пришли к северному крестьянину в конце XVIII в., но они сохранились на севере и по Волге чуть ли ни до наших дней. В отдельных роскошных случаях к тому же присоединились и другие барочные узоры, например, в балюстраде балконов, с мощными извивами барокко, даже с воспроизведением из дерева декорации драпировок (подвесов, кистей и т. п.). Гораздо реже мы встречаем мотивы ампира, с его ровными гладкими колоннадами и строгостью холодных прямолинейных форм. В таком случае нередко окраска оживляет скульптурные формы.

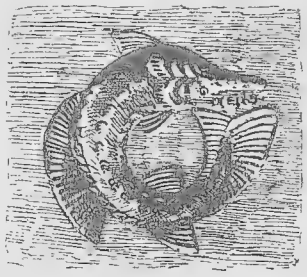


Рис. 69. Пряничная доска.

Пожалуй, эти барочные витые колонны—единственная вполне скульптурная декорация, в которой нет места безразличию к форме предмета из-за мелочного резного орнамента.

Наиболее гений русского крестьянина развертывается в округлой скульптуре в создании игрушек, где средняя полоса России оказалась на наибольшей высоте. Но здесь прежде всего надо выяснить принципиальную сторону дела. Следует различать игрушку народную и кустарную. В то время как первая вращается в той же среде, где и возникает, вторая делается крестьянином-резчиком для городских классов. Возможно ли в этом случае относить такую игрушку к народному искусству? Мы уже видели, что вообще народное творчество неоднократно заимствует от высших классов общества, от городской культуры. Все дело сводится к особой переработке, к наложению на заимствованный мотив своеобразного формального отпечатка, объясняющегося всей совокупностью крестьянской жизни, ее быта и ее хозяйства. Тоже приходится сказать и об игрушке.

При чрезвычайной способности русского человека к подражанию мы действительно встречаем такие игрушки, в основе которых лежат даже заграничные образцы, и не является легким выделить налет своеобразия. Но в большинстве случаев последнее чрезвычайно велико, и созданный резчиком образ, по требованиям рынка более совершенный, чем ходячие народные образцы, все же доступен сознанию и оценке своей народной крестьянской среды. Поэтому не только нет

основания более выделанные игрушки выбрасывать из обозрения народного искусства, а даже следует изучать их с особым вниманием; мы увидим в них черты, которые чрезвычайно многозначительны для понимания народного художественного творчества.

Игрушка, главным образом,— изображение живого существа, как игра, есть подобие жизни. Русская игрушка знает фигуры птицы, зверя и человека.

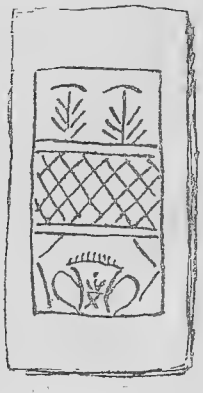


Рис. 70. Пряничная доска.

Среди птиц, главные — петух (рис. 51) и курица, затем утка, мелкие пташки. Объяснение лежит в игре детей в хозяйство. Чаще всего птицы вытачиваются или прямо выстругиваются из целого куска дерева, для чего птица представляет из себя очень благодарную форму, более простую, чем другие животные. Организация поверхности крайне проста; сидящая курица и плывущая утка не требуют выделки ножек: обструганный корявый сук или корневище дают впечатление оживления. В единой компактной массе даже головка птицы играет небольшую роль; другое дело—нос, гребень, хвост, определяющие, насколько возможно, породу. Для понимания скульптором формы благоприятно отсутствие у птицы позы, что вообще часто замечается в русской народной скульптуре; во всяком случае, нет ее в тонких нюансах внутренней подвижности. Поза превращается почти в неподвижный символ в крутой груди утки, в загривке петуха, в тонком носике певчей птички. Замечательно, что популярный, казалось бы, через церковность голубь ничем не дает о себе знать во внешнем выражении. Следует также отметить редкость распростертых крыльев. Птица русских игрушек чаще всего не летающая, а сидящая или стоящая; да и в последнем случае мы видим какую-то странную неподвижность: вместо двух тонких и кривоватых лапок, туловище держится на одной толстой, ровной ножке, как на столбике. Слегка намечены резьбой крылья и глаза; чаще и те и другие выполнены краской. Принципы статики и орнаментальности осуществлены и здесь. Известное изображение павлина с хвостом, складывающимся по принципу веера, есть иноземное привнесение, насколько возможно подчиненное своему русскому народному стилю.

Из четвероногих чаще всего изображается конь, о кото-

ром мы уже говорили применительно к избе и утвари. Очень часто и в игрушке мы видим те же черты. Отметим лишь особенности.

В то время как птица в сознании крестьянина есть нечто круглое, лошадь — двухстороннее. Поэтому она может быть и плоской, хотя бы и с широкой спиной. Как бы не моделировалось тело лошади в игрушке, оно всегда до некоторой степени кубично по своей фактуре. Менее всего дело может итти об организме; ног часто вовсе нет или на месте их два, реже четыре коротких и толстых обрубка; хвост — приставной, воткнутый перпендикулярно в вертикальную плоскость крупа (рис. 52). Тонкость движения и изгибов живой лошади как будто не замечается крестьянином у его жеребцов, кобыл и мерипов; тем не менее, крестьянин любит дать тип сильной лошади. И вот, как у птиц, символика одной частности вступает на место деталировки общего: загнуты яростно гривы коней, круто вытарчивает грудь и передние ноги, остро вперед торчат уши. Но вместе с этим упрощенная линия переходит почти в орнаментальность, а по туловищу, шее, голове располагаются орнаменты, резные и крашенные, не имеющие никакого отношения к живому организму и в лучшем случае, но далеко повсегда изображающие собою упряжку. Взамен внутреннего органического движения, которое почти и даже вовсе не передается, является движение внешнее; лошадь ставится на колесики (рис. 60). При более сложных сочетаниях лошадь связывается с сохой, с санями, с кибиткой, с тележкой. Эти экипажи также просты и элементарны, как сама лошадь. Бывают случаи, что лошадь и кибитка резаны из одного куска, слйваясь друг с другом, как будто бы в самой действительности крестьянин отметил в своем сознании лишь общую массу той или иной упряжки, а не соединение в ней совершенно различных организмов. При таком отношении еще более подчеркивается уже отмеченное нами выше выделение в форме лошади ее шеи, загнутой и подавляющей туловище. Особенно это сказывается в привлекательной для крестьянина упряжке тройкой в дышло, парой, даже четверней, вместе с каретой, дрожками и т. п.

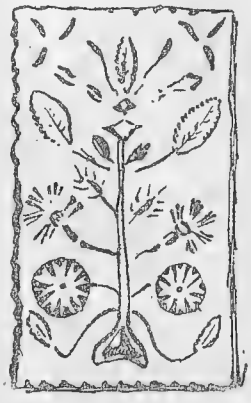


Рис. 71.
Пряничная доска.

(рис. 53). Привлекательное из недоступного быта, ямщицкая удаль, показное выражение состоятельности, заимствование образов из иной среды, все это вовсе нередко в крестьянском искусстве, в его сюжетах, как увидим и далее. Крестьянский труд в изобразительном искусстве также редок, как и в его лирике... Условная орнаментика и в этих изображениях должна дополнять и скрашивать целое.

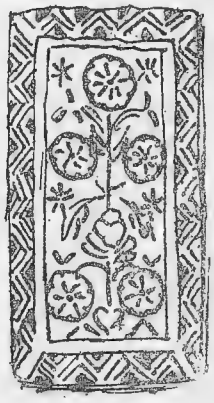


Рис. 72.

Пряничная доска.

Среди человеческих фигур, главным образом, режется женская; так, по крайней мере, обстоит в элементарном производстве нашего севера. Причин этому несколько; вопервых, при игре девочек в хозяйство на первом месте, конечно, стоит кукла—хозяйка; мальчики уже скоро отстают от этих игр, что составляет особенность игр не только русских крестьянских детей. Во-вторых, форма фигуры, замкнутая в сплошной кусок дерева с его плотностью и неподвижностью, более согласуется с костюмом женщины, с общностью и круглотой форм.

Замечательно, что здесь мы должны бы найти все три измерения, но нет их выразительности и взаимного проникновения друг в друга. В общем, деревянная кукла элементарной работы распадается на два разряда: во-первых, кукла в виде доски (рис. 49), в виде фасного силуэта, плоская и с накрашенными деталями; она слагается из трех членений, намеченных глубокими выемками контура: головы, бюста, юбки; во-вторых, кукла в виде бревна, обрубка (рис. 50), но не столько круглая, сколько квадратная, с деталями, накрашенными или высеченными; она слагается из масс головы, бюста и юбки, иногда с выточкой толстого верхнего платья на нижнем. Многие детали здесь также исполнены лишь слегка намеченными: к этим деталям относятся не только носы и груди, но и руки; уши же и ноги отсутствуют вовсе. Однако куклы ввиде обрубка нисколько не владеют пространством; они квадратны в сечении и на их поверхности, почти на плоскостях, нанесены резные орнаменты, которые невсегда вяжутся со смыслом фигуры. Неподвижность форм и их монументальность и орнаментика, чуждая скульптурной форме, являются художественным смыслом этой скульптуры, подобное чему мы видели

и ранее. Рубка дерева под прямым углом наложила свой отпечаток, и форма, неподвижная сама по себе, не менее того делает неподвижным и взор наш, на нее устремленный. Совершенно в том-же роде мужские фигуры с ногами, данными естественным разветвлением дерева.

В течение XIX века и до наших дней деревянная игрушка дошла до значительного совершенства. Обычно здесь указывают влияние города и поместья, влияние фарфоровых статуэток Гарднера и Попова. Встречаются отражения даже монументальной пластики образованных классов. В некоторых случаях зависимость и подражательность столь велики, что не могут вызвать никаких сомнений. Античность в интерпретации ампира, фигурки в изгибающихся позах, найденные не в дереве и не в народном быту, все эти барышни и офицеры, старухи и франты, няньки с детьми говорят о фарфоровых прототипах, о попытке в деревянной резьбе исполнить тонкость платья, его складок, чуть ли не кружев. Самая обработка, особенно, так называемой „китайской мелочи", выглаженная, но сложная поверхность, натурализм, хотя и эскизность окраски, лакировка говорят о подделке под фарфор. В том же роде появляются крестьянские фигурки, но уже не только женские, а и мужские; и те и другие на ногах, и те и другие с сложными изгибами и костюмами, даже со следами обработки под фарфор. Вещь известная, что в фарфоре XIX в. русских фирм крестьянские фигуры встречаются раньше, чем они появились в нашем большом искусстве, скульптуре и живописи. Мы не считаем доказанным, что деревянные игрушки, изображающие ряд типов крестьянской среды, да и не только крестьянской, идут от фарфора. Могло быть и обратное явление. Как древняя Русь умела делать из дерева изображение монаха или отшельника, так деревянная, народная Россия делала ямщика в санях, всадника на лошади, солдата, крестьянина с медведем. В этих фигурках мы видим всю эту статику и обобщенность форм, которую отметили, как типичную, и опираться на какие-либо заимствования совершенно излишне. Думаем, что подобные куклы должны были появиться уже в XVIII—XIX вв., затем повлиять на фарфор, наконец, и от него получить нечто новое как в сюжете, так и в формах; здесь мы имеем ввиду более сложную

Рис. 73. Свете

моделировку, во-первых, и выглаженную поверхность,—во-вторых. Тем не менее, в этих игрушках не зародилось движения; они крепко стоят на своих пьедесталах, как „куклы". Сюжеты игрушек подмосковных кустарей, достигших наибольших успехов при тех же условиях стиля, заимствованы отовсюду. То это сюжеты из басен Крылова; то воспроизведение исторических личностей; то крестьянский труд, целое хозяйство из избы, служб и множества фигур; заимствования из русских сказок и с лубочных картинок. Очень многое подсказано со стороны, исполнено по рисункам художников. Если нужно, внесено механическое движение: солдатики перестраивают ряды, мишка качает головой, кузнецы стучат по наковальне. Но пропорции свои собственные, как массы и формы. В сущности, ни одна, даже самая сложная игрушка не доходит до текучести поверхностей и впадин, изгибов и линий, как мы это видим в западной скульптуре. Народ, до сих пор в громадном количестве выделывающий свои яйцеобразные Ваньки-встаньки и Матрешки, имеет свой скульптурный стиль.

Рис. 74. Светец.

Однажды было высказано мнение, что заглаживание поверхности игрушки по требованиям рынка портит своеобразие русского стиля. Но и недоделок импрессионистического характера русскому вкусу чужда, даже, пожалуй, более гладкой поверхности, которая скорее передает кубовидность масс русского стиля. Самое производство точеной игрушки требует очень большого навыка; оно состоит из постепенного вырезывания намеченной фигуры ножом из целого куска дерева; под рукой резчика оживает форма (рис. 54, 55, 56, 57, 58, 59) и малейшая неловкость руки может уничтожить плоды долгого и кропотливого труда. Не механичность, а живое рукоделье сквозят в каждом кусочке постепенно возникающей фигуры; но всегда последняя остается неподвижной и замкнутой, всегда отдельные детали (голова, борода и др.) будут подчеркнуты и символичны.

Мы видим, что круглая пластика не получила в русском народном искусстве господства; она впадает в рельефность и даже орнаментальность, простое резное узорочье.

Обратимся теперь к рельефу и, прежде всего, к изображениям фигурным, т.-е. одухотворенным. Как существуют, хотя и в малой мере, в русском народном искусстве статуи,

так существуют и рельефы в обычном смысле этого слова. Их следует подразделить на несколько видов. Если мы в рельефе будем видеть нечто замкнутое в себе, имеющее свой самостоятельный художественный смысл, рельеф—картину, рельеф живописный, если не по своим формальным признакам, то по своему значению, то мы найдем его в тех случаях, когда поверхность предмета существует как нейтральная, лишь как место для картины. Таковые рельефы встречаются на широких, гладких поверхностях некоторых предметов крестьянской утвари, на плоских частях прялок, на стенках солонок ввиде коробочек или ящиков. Однако в большинстве случаев как здесь, так и на других предметах (шкафах, коробьях, ларцах, санях и др.) мы видим живопись, а не рельеф.

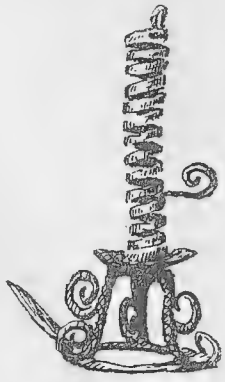


Рис. 75. Светец.

Второй тип рельефа тесно связан с самим украшаемым предметом; это—специфическое украшение последнего, имеющее значение животного орнамента, чем определяются и трактовка, и сюжет рельефа. К третьему виду рельефов относятся углубленные, впалые рельефы, предназначенные для отпечатывания и потому представляющие строго замкнутую в себе форму симметрического большею частью характера; мы говорим о пряничных досках.

Известен еще род рельефной резьбы для отпечатывания—набивные доски, но так как они творят не рельефные произведения, как пряничные доски, а графические, то главное их рассмотрение должно быть отнесено к отделу живописи.

Мы уже упоминали о солонке, имеющей на своей крышке фигурки трех кур (рис. 46), исполненных поразительно и, быть может, не вполне в народном вкусе. На круглом туловище этой солонки, изданной Бобринским, изображен масличный пир у крестьян: справа крестьяне за столом, смотрят влево; один держит в руке кубок, другой высоко поднимает бутылку; перед ними на столе стопа блинов. Левый конец стола никем не занят и к нему подходит баба, протягивая левой рукой еще стопу блинов на тарелке; держание левой рукой объясняется тем, что иначе правая рука закроет фигуру или повернет ее спиной к зрителю. Жестикуляция всех этих фигур чисто театральная. Еще левее печь, с опарницей перед

ней и с другой бабой, что-то из печи вытягивающей ухватом. Раккурсы даны совершенно в народном искусстве невозможные; равно и моделировка рельефа говорит об искусстве на уровне образованного по-европейски общества. Вероятно, мы имеем дело с скульптором, где-то учившимся. В том же атласе Бобринского приведены две рельефные картины на сюжеты крестьянской свадьбы, находящиеся в Тверском Музее. Их ампирный характер и фальшивость образов неоспоримо свидетельствуют за время Венецианова или даже ранее и за выученного мастера. Повидимому, нашу солонку мы должны отнести к тем же явлениям. Того же типа считаем мы вторую солонку, изданную Бобринским, на которой изображен в художественно-европейском стиле пастух среди стада, играющий в рожок; к тому же вверху, на спинке солонки вырезан религиозный сюжет. Наконец, также на счет обученного мастера следует отнести солонку с изображением пьющей коровы. Моделировка туловища и ног, раккурс головы и помахивающий хвост исключают возможность народного рукоделья.

Рис. 76. Сечка.

Другое дело—плоскости прялок. Уже самое существование и выделка этого предмета специально для крестьянки и в крестьянском быту должны говорить за народное творчество.

Стояки поволжских прялок — узкие и длинные доски, суживающиеся вверху и как бы перехваченные; стояки северные — колонки, вверху с широкими лопасками. На тех и других рельефные сцены располагаются не в длину, а в ширину, но в несколько ярусов. Очень часто изображение сводится почти к графике, и, вообще, контуры изображаемых предметов играют большую роль. На донцах прялок изображения бывают и по длине их.

Прежде всего перед нами барельеф и притом почти плоский; но в фактуре его можно видеть различные приемы. Лучшие, наиболее тонкие по работе рельефы имеют нежно нюансированную поверхность, с детальной разделкой повышений и понижений сообразно смыслу изображения, с постепенным округлением форм, что при незначительной толщине рельефа особенно замечательно. В этой системе почти всегда

соблюден закон постоянства вышины рельефа в его наиболее выдающихся точках. Конечно, во многом можно видеть здесь влияние доски, из которой режут. Однако, должны мы указать и странное противоречие описанной моделировке, схожей с резьбой по кости, но в последней не встречающееся, именно: фигуры покрываются орнаментальной резьбой, не находящей им никакого соответствия в природе; косыми клетками и елочками покрыты бока лошади, платье людей, стоящий самовар и стол, формы здания. Проявляется большая любовь к заполнению пространства; если для этого нет орнамента, является цветок, листья, кустики. Таким образом, мягкость и тонкость рельефа, столь противоречащая народной круглой скульптуре, дополняется обычной для последней орнаментальностью.

Если мы обратимся к пространственному толкованию рельефа, то сразу же заметим, что фон для крестьянина-ху-

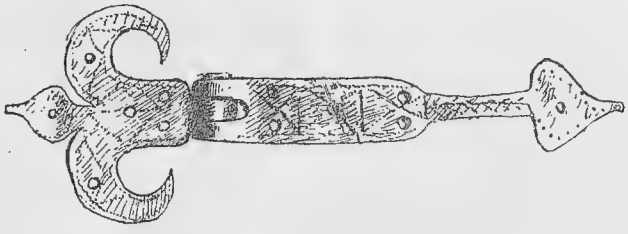


Рис. 77. Жиковина.

дожника всегда действенен; здесь нет места иллюзорности т.-е. живописный рельеф в собственном смысле отсутствует Почва—линия под ногами; фигуры лежат на фоне и позади них ничего не мыслится; более того, одна фигура ничем не загораживает другую, все формы лишь сопоставляются по общему нейтральному фону. Естественно, что раккурс при подобных изображениях отсутствует и фигуры большею частью даны в профиль. Даже в тех случаях, когда фигура стоит en face, это объясняется желанием дать ее развернутый вид, т.-е. оба плеча, бедра, ноги; часто, хотя и невсегда, лицо при этом повернуто в профиль; если лицо также дано en face, грубость выполнения носа еще яснее доказывает, что трактовка раккурса чужда народному скульптору. Нет сомнения, что здесь мы имеем не только природное своеобразие художественного инстинкта, но и плод долгого воспитания художественного вкуса. В безраккурсном рельефе нечего искать

Запада, даже и Византии с ее реминисценциями античности Перед нами Восток и его долгая традиция в России. Стиль наших рельефов можно найти в XVI в., в новгородских произведениях, связавших воедино восточную фактуру рельефа

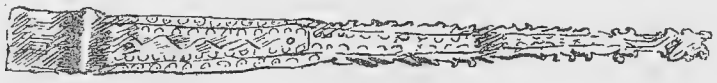


Рис. 78. Жиковина.

с графикой немецкой гравюры на дереве. В лучших рельефах крестьянских прялок XVIII—XIX вв. господствует этот стиль, лишь к XVIII в. дошедший до крестьянской среды и в ней распространившийся.

Что касается композиции, то она также чрезвычайно любопытна. Расположение ярусами объясняется тем, что при работе пряха сидит на донце; следовательно, столбик или вертикальная доска с внешней стороны могут быть каждому видны. При посредстве горизонтальных расчленений получаются часто три этажа, два нижних—почти квадратные—и верхний — ввиде высокого узкого треугольника. Перед нами, в общем, фронтонное симметричное построение; поэтому часто симметрия, уравновешенность относительно общей центральной оси лежит и в композиционном отношении. Внизу представлена или одна фигура en face или две в профиль навстречу друг другу, иногда три, из которых средняя en face, а крайние к ней в профиль; во втором ярусе также две или три фигуры в тех же отношениях; вверху — фасад здания, фронтоном или кривыми кровлями сходящегося к заострению лопаски. Исключение для несимметричного положения является лишь тогда, когда сюжет требует этого для избежания раккурса; чаще всего это случается при воспроизведении четвероногих (особенно, коня), экипажа и т. п., реже с птицей, иногда с шеренгой идущих солдат. В сущности, принцип один,—раккурс, ведь, ничто иное, как направление вглубь; его быть не может; следовательно, при движении фигур они должны быть поставлены в профиль от одного ребра композиции до другого. На донцах прялок повторяется то же, что на лопасках. В общем, композиция подчинена тому, что мы называем геральдическим стилем, родившимся на Востоке.

На донцах прялок иногда композиция идет по всей их длине, обычно ввиде одной сцены с движением слева направо по движению пишущей руки. Здесь большею частью фактура рельефа более плоская и тем самым более восточная, так

как в упомянутых выше произведениях мягкость градации поверхностей звучит несколько по западно-европейски. Плоскостность рельефов донца объясняется и необходимостью на них сидеть.

Наконец, мы упомянули стиль графический, который нередко фигуры разлагает в сплошной узор, при этом мало округлый, составленный из мелочи пересечений прямых под очень косым углом, с добавлением вереницы точек.

Следует остановиться и на сюжетах этой резьбы. Прежде всего в архитектуре мы не находим образа избы; это все фантастические построения; однако, в них можно усмотреть определенные источники. То перед нами раскрываются арки циркульные, лопастные и килевидные на столбах и колоннах, иногда с подвешенными драпировками,—влияние миниатюры XVI—XVII вв. несомненно; то кривые кровли — мансарды Петровской эпохи; то добавление завитушек стиля рокайль— Елизаветинская эпоха. Какие-то рисунки и какие-то наблюдения, смешавшие формы древне-русского зодчества с барочными, особенно часто оказываются даже еще во второй половине XIX в. Среди сценок мы часто видим вовсе не крестьянские: всадник в западном костюме; горожанин и горожанка идут навстречу друг другу в костюмах 60 годов XIX в. Особенно часто встречается сцена чаепития с двумя фигурками по сторонам самовара, и подробности платья, стола, утвари опять говорят за то, что сцена не из крестьянской жизни, хотя и влекущая к себе крестьянина (самовар в крестьянском быту часто бывает мерилом достатка). Иногда изображается едущая карета с знатной барыней внутри, с лакеем на запятках. Военные —гусары или другие представители парадных полков. Но встречаются и крестьяне, то в виде одиноких фигур, то также за самоваром, то едут на дровнях. В нашей литературе уже был отмечен непритязательный реализм всех этих изображений. Но встречаются сюжеты, которые не имеют отно-

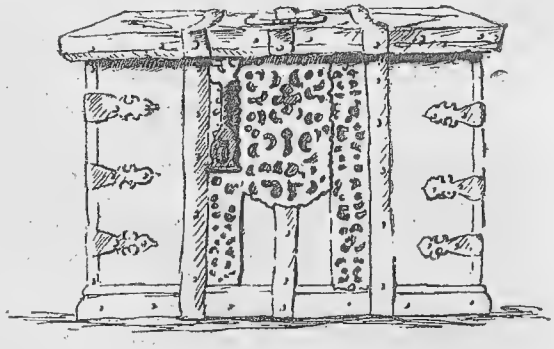


Рис. 79. Сундучек.

шения к реальности; это—восточный мир фантазии, дошедший еще от древних культур Месопотамии: на донце одной прялки летящую птицу преследует крылатый конь.

Этот мир Востока более всего известен крестьянину по той резьбе, которая прежде всего—декорация предмета, а не осмысленная сцена. Вместе с бессознательным усвоением сюжета здесь геральдическая композиция выступает особенно часто, связывая образы в неподвижности.

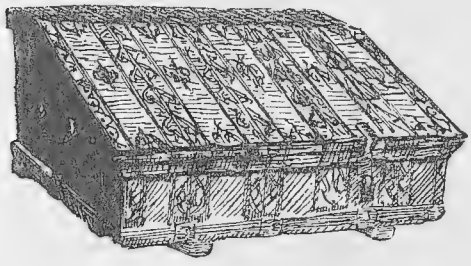


Рис. 80. Подголовник.

Уже некоторые из вышеупомянутых сцен, напр., всадники по сторонам дерева, почти только декоративны; лишь реализм их одеяния иногда говорит об интересе к бытовой стороне, а, следовательно, и к логике фигуры. Когда дело идет о птицах, то последние почти уже сливаются с узором, покрывающим ввиде растительных или геометрических сочетаний плоскость лопаски, донца или какую-либо еще.

Можно указать три разновидности украшаемой поверхности: или она имеет видимый центр и тогда композиция бывает геральдической; таковы наличники и карнизы окон, подзоры фасадов, спинки и ребра саней и ткацких станков, (рис. 64) завершения шкафов; или поверхность дана вертикальной, как поверхность пилястра (косяки дверей и наличников, стояки прялок и ткацких станков, филенки шкафов, иногда вальки); здесь мы имеем вверх вытянутые формы людей, чудовищ, деревьев; или же, как античная метопа,—перед нами замкнутая поверхность, часто несколько продолговатая по горизонтали и заполненная соответственно продолговатой же формой. Таким образом, композиция декоративных фигур расчитана на занимаемую плоскость, так как возможно большее заполнение пустоты всегда является задачей резчика.

В геральдическом стиле мы находим не только весьма древние сюжеты, но и фактуру, не менее древнюю; замечательно, что она сходится с той, которую мы видели в круглой пластике: общая обработка форм, сочных, но плосковатых, с гранями, широко и медленно повернутыми друг к другу, с деталями, данными посредством гравировки или насечки. Особенно популярен лев с расцветшим хвостом, перекинутым из-под ноги через туловище, показанное в профиль при го-

лове en face; хвост не столько лежит на туловище, сколько вдавлен в него; нос плоский и уширенный к концу; глаза круглые; уши торчат, а грива то опушает морду, то парал-

Рис. 81. Шкаф.

лельной гравировкой показана на плечах и спине; характерны и лапы с сильными пальцами. В костромской избе часто встречаются эти львы лежащими по концам причелин навстречу друг другу; на карнизе окна они лежат иногда и врозь. Кроме львов, совершенно в том же стиле изображается ехидна с острым хвостом, щетинистой головой и острыми когтями, на которых она стоит, почти не касаясь земли; из пасти торчит у нее острый язык, а потому ее профильное положение более обычно, как типическое, в отличие от мохнатой морды льва, типичной en face.

Пантеры или барсы по изображению всем почти подобны львам, за исключением отсутствующей гривы и большего изгиба тела, как бы скачущего. Особое место занимает женоподобное чудище; то это птица в профиль с женским лицом en face, с распростертыми крыльями вместо рук; то рыбы с женским бюстом, с всегда показанными вниз висящими грудями, с воздетыми руками, порой держащими растения, конечно, водоросли; это—русалки. Плосковатая трактовка их туловищ (ср. сказанное огрудях), общий характер рельефа, как и львов, ехидн и барсов, все это влечет к древностям романским и греко-восточным, а, в основе,—месопотамским. Некоторые из этих образов известны на русской почве уже с XII в. в суздальско-владимирской скульптуре; известно, что в XVI—XVII вв. эта восточная мифологическая декорация переживала свой вторичный расцвет; тогда появился новый образ единорога, ввиде коня с одним рогом, всегда профильный, как ехидна; а в XVIII в. эта декорация перешла в народную среду севера и Поволжья, где дожила до наших дней вместе с своим стилем и декоративным значением. Другие образы, напр., птиц и рыб, встречаются реже и не сохраняют стилистической типичности, будучи более плоскими и орнаментальными.

На вертикальных досках находим мы те же формы, часто поставленные одна на другую и вытянутые; тянется вверх лев, стоит на своем хвосте русалка; головкой романского типа закапчивается вертикальная накладка, закрывающая щель шкафа. Но, сообразно форме поверхности, мысль подсказывает изобразить дерево, узкое и длинное, под корнем которого стоит человек или отдыхает тот же лев. На дереве иногда сидит птица.

Фактура вертикальных рельефов несколько иная, более плоская; как будто лишь при значительном горизонтальном протяжении художник решался ставить мощные акценты по концам геральдической композиции; однородность композиции вызывала и однородность рельефной высоты.

Замкнутые метопные композиции подобны упомянутым; только львы и пантеры, русалки и единороги, наконец, птицы разных видов, в общем, довольно фантастических, более покрыты резной орнаментальной отделкой, чем в тех случаях, где все эти чудища представляют лишь замыкание больших декоративных построений. Мы находим упомянутые изображения, всегда ассиметричные, на верхних досках оконных наличников, на передке салазок, на бордюре ткацких станков,—в четыреугольных рамках. То же видим и на спинках вальков, где рамка бывает и треугольной.

Кроме фантастических зверей, встречаются заимствования из лубочной картинки, напр., „Как мыши кота погребают“ и др. Двуглавые орлы, круглые, плосковатые маски нередко занимают центр спинки валька или круглую шишку его рукоятки. Всегда изображение очень ловко пригнано к занимаемому полю, а фактура рельефа колеблется между неподвижностью кубической массы и дробностью мелочного резного узора.

Совершенно особый характер имеют рельефы пряничных досок, расчитанные на большую выпуклость и большую приукрашенность при компактном рисунке. Поэтому мы всегда видим в этих „печатных“ пряниках массивность и четкость форм, а также отсутствие гладких поверхностей; пряник должен быть шероховатый, пестрый. Нет сомненья, что многие формы этих пряников идут от высших классов XVII века, но уже в XVIII в. попали в народную среду и распространились повсеместно. Этим объясняется, что нередко отпечатком является двуглавый орел. Почти всегда пряник имеет четыреугольную форму с бордюром, по которому иногда даны надписи. Из них мы узнаем, что эти доски не только были распространены у крестьян, но для них специально и выделывались. Не редкость встретить пометки года (обычно, второй половины XVIII в. или первой—XIX в.), указание на владельца, крестьянина такого-то села и проч. Встречается имя мастера доски; так, на большой четыреугольной доске вырезано (конечно, в обратном порядке) „мастеръ беляевъ“; рисунок этой доски очень сложен и повторяет несколько мотивов в симметричной композиции,—львы, павлины, „райские“ деревья, двуглавые орлы не оставляют сомненья в том, что резчику были известны рисунки древних книг и лубочные картинки. Проще, но в том же роде пряник, в надписи которого читаем: „кого люблю, того дарю“. На другом прянике, представляющем двух коней в геральдической позе среди луга с цветами (которыми усеяны все оставшиеся пустыми места),

в надписи, кроме указания на владельца, сказано: „сей пряник с медом и с перцем и с духами". Среди сложных композиций особое место занимают архитектурные формы, терема с башнями, куполами, шатрами, флюгерами, колоннадами, гульбищами и решетчатыми окнами. Как бы ни была эта архитектура фантастична, особенно при симметричном расположении, ее отвлечение от какого-то действительного кон-

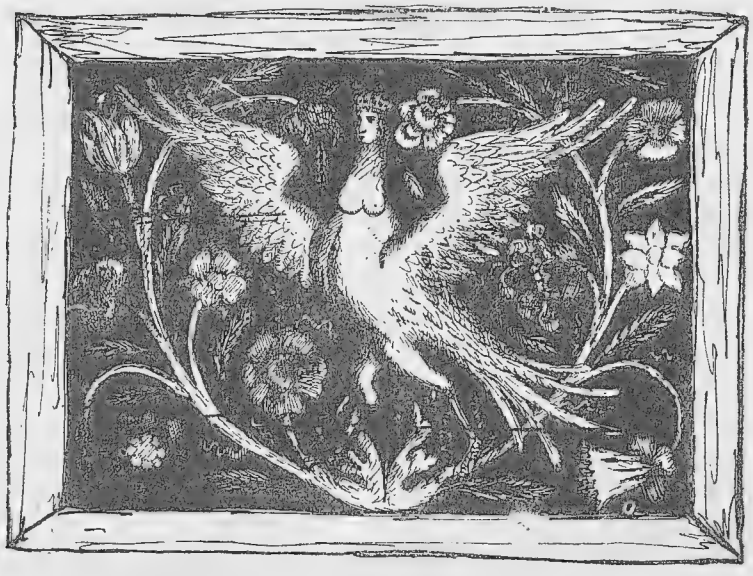


Рис. 82. Роспись внутри сундучка.

гломерата строений XVII в., в характере Коломенского дворца, несомненно; во многих вариантах лежит один и тот же образец.

Следует заметить, что, пряники с одной орнаментикой на севере редки; кроме того эта орнаментика восходит к той русской интерпретации барочных форм, которую в XVII в. мы видим в металлических изделиях, в рукописях, в каменной теске (напр., московских теремов в Кремле). Это—растительные спирали с плодами, цветами и вазами; иногда они компануются по прямоугольнику пряника, как на книжном переплете, с движением от углов к центру, напоминая кожаный переплет толстоватостью оттиснутого стебля, украшенного нарезками и точками. Среди фигур мы опять находим ста-

ринных львов и единорогов, коней и ехиди, оленей и полулюдей-полуптиц; на одном прянике подобная птица имеет в руках по цветку, а сверху вырезана надпись: „фараон". Попадаются среди птиц павлины и лебеди, очевидно, взятые с каких-то рисунков, но встречаются и обычные петухи, куры, утки, пташки мелкого калибра. Нет сомнения, что в иных случаях крестьянин-резчик выражал свою потребность реального творчества в искусстве: пряник, изображающий рыбу, имеет надпись „осетр" (рис. 69). Лошади представлены иногда оседланными, иногда в упряжке. На прянике, как на блюде, положены: рыба, вилка, ножик, кувшин и чарка. Крестьянин стоит, подбоченясь и заложив руки за кушак, или идет с лукошком через плечо и почесывая себе за ухом.

Для печатания мелких пряников употребляются доски с четыреугольными делениями, на каждом с особым изображением. Для печатания двухсторонних пряников в виде птиц, рыб, и др. употребляется доска, на которой даны обратные изображения совершенно так же, как на фигурах игральных карт.

Везде мы видим на пряничных досках севера постоянство стиля и продуманного, спокойного, мало подвижного, какого-то ленивого рисунка вместе с большой художественной традицией.

Украинские пряничные доски значительно слабее. Орнаментальные мотивы там часто простейшие геометрические, и фигурные сцены крайне редки; кроме того, они резаны очень плохо, совершенно по-детски, без всякого стиля и какой-либо художественной традиции; их сюжеты иногда представляют собою сцены из казацкой жизни. Исключительно Украине принадлежат доски с тонкими стеблями, листочками и цветами гвоздики и розы, симметрично, но легко и свободно раскинутыми по поверхности (рис. 70, 71, 72).

Набивные доски, как мы уже видели, не составляют в своей цели скульптуры; здесь следует лишь отметить, что, как техника резьбы, они близки по приемам к нашему рельефу, плосковатому, но с округленными ребрами, что, давая резьбе мягкость, передает ее и отпечатку.

Фигурная деревянная резьба хотя и встречается, как мы видели, на очень многих предметах крестьянского быта, однако занимает в нем очень скромное место сравнительно с орнаментикой в ее чистом виде, т.-е. растительными и геометрическими узорами. Мы уже знаем, что последние покрывают нередко даже живые формы, вопреки всякой естественности, что даже самая фактура не только рельефов, но и круглой

пластики сбивается в сторону орнаментальности и плоскостности. Поистине был прав Буслаев, выдвигая в художественном вкусе русского народа особую любовь к узорочью. Но мы увидим, что это узорочье далеко не всегда соприкасается с тем, которое было известно образованным классам древней Руси. Рядом с многими переживаниями различных заимствований, мы находим в деревянной резной орнаментике своеобразную и весьма древнюю струю, общую и северу, и центру, и Украине.

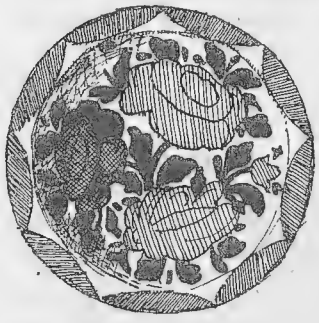


Рис. 83. Украинская тарелка.

Наиболее разнообразия находим в декорации крестьянского дома, особенно нашего севера. Декорация помещается здесь по архитектурным линиям сруба, по фронтону—причелинам, по замене карнизов—подзорам, по косякам окон, дверей, ворот—наличникам, по подкрылкам и т. п. Бревенчатая поверхность сама по себе не терпит никаких украшений, которые, например, возможны на гладкой поверхности каменного здания.

Окно явилось в своем развитии продуктом посторонних воздействий; со стороны оно взяло и свой наличник, в котором мы нередко видим стили барокко и ампир. Наличник в элементарнейшем виде состоит только из колоды, плоскости которой то орнаментированы, то гладки, сверху же укрепляется трапецевидный карниз, покрытый сквозными узорами. Простейшие из них состоят из плоских широких колес, усаженных круглыми дырками и в середине имеющих шестилепестковые звездочки из ланцетовидных листочков. Мотив этот очень част в народной орнаментике. Но очень часто мы находим в народной орнаментике „кокошника“ наличника, при той же плоскостности и широте резных лент, их винтообразные извивы с отпрысками и стеблями, завернутыми спиралью, с вазой, из которой они исходят, в симметричном движении от центра к углам. Иногда ленты обточены несколько на круглое сечение, получают почки и бутоны и, действительно, становятся стеблями со всеми признаками в мотивах и композиции известной ренессансной комбинации прерывистой и непрерывной растительной формы. Совершенно ясно западное происхождение этих мотивов; но пустота и компактность извивов, тяжеловесность и лень, а также

отсутствие строгой геометричности составляют свое собственное художественное выражение.

Более сложны наличники, где украшены резьбой и доска под подоконником, и концы косяков, держащих ставни, также резные, и доска над окном, непосредственно под трапецевидным карнизом. Все это построение до известной степени занято со стороны; вся верхняя часть соответствует фризу и карнизу западных архитектурных форм, косяки — пилястрам, иногда держащим на себе раскреновки, т.-е. выступы карниза. В деревянной архитектуре в нем нет никакого конструктивного смысла и здесь мы видим прямое заимствование от барокко, так злоупотреблявшего игрой света и тени на раскреновках. Неудивительно, что карнизы и раскреновки, пилястры и фризы несут на себе мотивы акантов, дентикул (зубчиков), пальметок античного искусства. Но только их форма превратилась из спокойно-пластичной и простой в замысловатую, резко очерченную и иногда мелочную. В лучших образцах заметна некоторая сочность изгиба в профилировке гуська и каблучка (античные профили карнизов), а на доске фриза поместились, как мы уже указали выше, профильные изображения львов, ехидн, русалок и сирен. (рис. 62)

Рис. 84. Украинская тарелка.

Иногда барочная роскошь доходит до того, что кокошник окна дается ввиде двух завитков с балясинкой между ними,—типичный образец московского архитектурного стиля XVII—XVIII в. в. В XVIII—XIX в. в. этот наличник ушел из центра на север.

Еще более роскошные формы наличника появляются на светелке, на фоне фронтона избы (рис. 61); это—сложный наличник, из четырех и даже более витых колонок, снизу соединенных доской с чудищами на ней; сверху все венчает фриз, несущий покатый античный фронтон, в котором арка соответствует уступу фриза посреди. Античные мотивы и здесь соединены с чудовищами, среди которых, над окном светелки — жилища девушки, чаще всего является загадочная русалка с ее висящими грудями и рыбьим хвостом. Так цветущий барокко соеди-

няется с давно созданными мотивами. Живописность целого на бревенчатом фоне—поразительна. Наличники подобного рода все относятся к концу XVIII в.—началу XIX в.

Двери, ворота и калитки, как известно, не могут иметь столь хрупких сооружений; но и здесь по толще стояков режется иногда плоский орнамент; то это простое сочетание кругов с розетками посреди, то опять извивы аканта, даже с чертами поздне-готической лопастной тяжелой листвы, стебель которой выходит из лап льва, как видим мы это у одной костромской избы. Вообще, в глуши Костромской губернии мы неоднократно находим готико-барочную орнаментику, резаную из дерева по избам и утвари; объясняется это, повидимому, тем, что еще в 60-х годах XVI в. Иван Грозный сослал в Костромской край до 5000 пленных немцев, которые жили там совершенно свободно, пока, наконец, не растворились в населении. Приехали они туда с своими семьями и утварью, что не прошло бесследно для края. Позднее, в XVII – XVIII вв., новые и новые заимствования с Запада путем торговли проникали в Костромской и Ярославский край. Также надо помнить, что новгородцы постоянно, вплоть до позднейших времен, ездили за море.

Рис. 85. Прялка.

В XIX веке, под влиянием ампира, наличники приобрели фронтоны и холодную, строгую декорацию плоских форм лишь с ромбическими розетками и полурозетками. Таковыми же стали створки дверей, калиток, ворот, напоминая собою шкафы и буфеты помещичьих усадеб. Изредка, когда ворота и двери приобретают вверху сводчатое или вообще кривое пере-

крестие под несомненным церковным влиянием, обрамление ограничивается лишь простой профилировкой карниза.

Рядом с наличниками по своему декоративному значению стоят причелины фронтона. Как „кокошники“ наличника, причелины в большинстве случаев сквозные, но их более

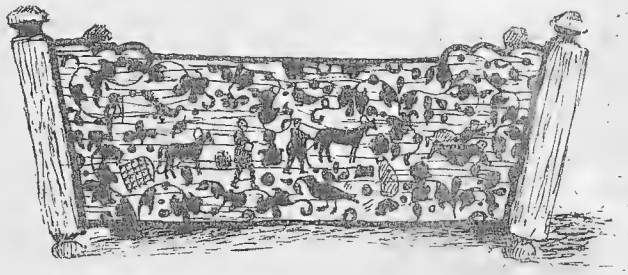


Рис. 86. Люлька.

старые формы никогда не употребляли прорези в той мере, как теперь. Опять костромские губы дают замечательные примеры. Эта прорезь делается из тонкого теса, полученного на лесопильных заводах и не выдерживающего глухой рельефной разделки. Более толстые доски недавнего прошлого любили и здесь сочность форм. Причелинами одевается и фронтон крыльца. Композиционно, резьба причелины всегда — фриз с бесконечным повторением одного и того же мотива. Этот мотив — ромбы, зигзаги, звездочки, винтящиеся колеса, угольники и зубчики, скобки разных форм и т. п. Лишь редко находим мы растительный мотив. Что касается концов причелины, вытарчивающих наружу, то они всегда сквозные и очень частое имеют посреди большое колесо, от которого торчат зубцы, действительно в характере конца деревенского полотенца, обработанного выдергиванием нитей (строчкой). В том же типе обработаны все свободные концы орнаментальных досок избы (напр., подкрылки и др.). Именно эта деталь дала толчок к фальшивому пониманию декорации избы, как „убранства полотенцами“, что мы видим в дачном стиле Ропета во второй половине XIX в. В действительности, упомянутые нами концы досок не имеют мотивов полотенец, еще менее имеет их остальная декорация избы (нет, например, пресловутых петушков) и резьба большею частью не сквозная. Самое происхождение мотивов этой резьбы сложное: мотивы барокко и ампира и очень малое количество старых византийских мотивов, попавших в руки

крестьян через церковь, смешиваются с исконно русскими геометрическими мотивами.

Что касается подзоров, то они часто вторят причелинам; в наше время они чаще сквозные по причине, указанной выше. Между тем, еще недавно они поражали сочностью рельефа и богатством форм, идущих от больших искусств Запада. На одной избе среди извивов стебля по длинной узкой доске расположены полупальметки; на второй, верхней доске вертикальные жолобки чередуются с розетками; нет труда угадать во всей комбинации архитрав и триглифный фриз античности; изба эта выстроена в 1858 г. и, конечно, носит влияние ампира. Барочно-ренессансные широкие листы, закручиваясь попеременно вверх и вниз, идут по двум же доскам другой избы. Но особенно интересна третья, где в той же ренессансной растительности, среди полулистов аканта, выходят не столько стебли, сколько широкие неорганические скобки и спирали, напоминающие металлическую решетку; совершенно те же мотивы, но не столь огрубелые и вялые, как в дереве, находим мы в рукописях XVII—XVIII вв., исполненных в Москве в Оружейной Палате по голландским образцам (рис. 63).

Узор, и именно сквозной, взбегает на кровлю избы. Как отдельный теремок, торчит высокая деревянная труба, покрытая двускатной кровлей и прорезанная для выхода дыма кружочками, городками, ромбами и другими геометрическими формами. По коньку крыши стоят деревянные флюгера, ветрила которых — дощечки из той же геометрической прорези.

Замечательно, что барочные формы растительной орнаментики, в которых звучит фантастика еще средневековья с своей ленью и тяжеловесностью, были усвоены русскими резчиками лучше, чем тонкая изящная стилизация Ренессанса или чувственный реализм Востока. В изображении же живых форм мы видим обратное — господствует Восток. Что касается ампира, то строгость и простота его форм как нельзя лучше уживаются с техническими условиями резьбы по дереву.

С 60-х годов сочная, выпуклая резьба исчезает; сквозная резьба тонкого теса не расчитана на боковые эффекты тени и света; это только темные впадины, рисующие узор. Так исчезает скульптурность и прелесть отсутствия точных пропорций, твердых неизменных отношений заменяется дешевой роскошью мертвых форм.

Очень близка к декорации русской избы декорация ее

меблировки, на которой мы должны несколько остановиться и к которой должны присмотреться. Вообще, мебель часто связывается с архитектурой; в средневековье это бывало постоянно; припомним, что наше трюмо, в сущности, ничто иное, как простенок. Но европейская культура нового времени знает передвигающуюся мебель, которая составляет во внутреннем объеме дома живописные и скульптурные эффекты, дает идею движения по комнате, играет светом и тенью. В народную массу русского крестьянства начинают проникать эти впечатления хотя бы через венский стул, но до сих пор они еще не уничтожили основного, прежнего понимания обстановки.

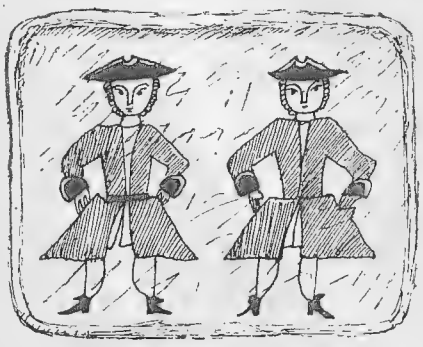


Рис. 87. Роспись крышки короба.

Прежде всего, можно вообще говорить о мебельной архитектонике хотя бы потому, что шкафы имеют плинтусы, фронтоны, карнизы, что ножки могут быть уподоблены колонне. С другой стороны, сама русская изба имеет, как мы видели, ряд внутренних построений, неизвестно к чему относящихся, к архитектуре или мебели: полати, конки. Мы видели, что русская архитектура, это — архитектура небольших масс, законченных и не имеющих динамики—пространственного влечения вдоль; этот центризм, кубизм, наблюдается и внутри избы в расположении печи, полатей, лавок. Крестьянин делит пространство на кубические объемы, а не продольно, и загоняет шкаф в угол, отмежевывая углы разных наименований. Получается своеобразное „уплотнение квартиры“ в одном помещении, разделение без перегородок (вспомним, что их появление—новшество, да и то не доведенное до конца,—перегородки не доходят до потолка).

Отсюда идет монументальность и неподвижность столов и лавок, по крайней мере, в идее. Лавки иногда бывают таковыми и не только в идее. Ясно, что русской мебели свойственна тяжеловесность, что особенно сказывается в форме ножек, которые одинаково толсты и массивны сверху до низу, будучи квадратного сечения. В более изысканных изделиях—ножки витые или в характере балясинок, но массивность—их

обязательное свойство. Правда, на севере мы находим столы с расходящимися врозь ножками; это—типично петровская форма, но подчиненная русскому вкусу,—ножки не кривятся, они прямы и просты. Но кажется, этого выражения массивности стола мало русскому столяру: стол мыслится, как шкаф с ящиками. Если даже последних нет, то перекладины и переборки между ножек создают из всего произведения вполне замкнутый объем. Отсюда следует сделать практический вывод: чтобы у такого стола можно было сидеть, доска его должна быть велика, должна сильно нависать, выступать впереди ножек. Это совершенно противоречит западно-европейскому стилю, у которого ножка близка к ребру стола, а крышка немного более рамы, на которой она лежит; иногда ножки, изгибаясь, даже выходят за периметр доски; при этих условиях западная мебель может становиться и сама и своей орнаментикой в высшей степени скульптурным произведением. Русский стол (рис. 65) никогда не выра-

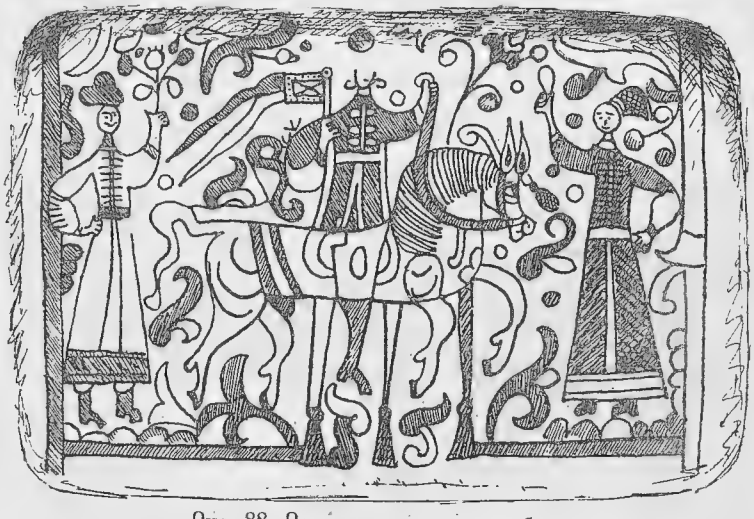


Рис 88. Роспись крышки короба.

зит собою ни движения, ни скульптурности. Он предлагает свои плоскости для плоской орнаментики и, более всего, геометрической. Балясинами и плоскими решетками, быть может, подражающими церковным металлическим, забирается пространство между ножек: иногда проходит орнамент ввиде подзора или причелины. Но наиболее роскошная отделка

заключается в расчленении переборок или дверок (если стол превращен в шкаф) на квадраты, в которых вырезаны сложные, из мелкого набора, розетки, а между ними идут бордюры из треугольничков и ромбиков. Резьба исполнена ввиде граненых впадинок, как бы полых пирамидок, врезанных в дерево. Прием этот очень древний и встречается в каменной новгородской архитектуре еще XIV в. Не сомневаемся, что туда он попал из деревянной резьбы, где технически воспроизводится очень легко острием ножа.

Лавки, кресло, принесенное к нам с Запада, и стул, известный уже в XVI в. из письма Ивана Грозного, а, быть может, существовавший и исконно, обработаны в том же монументально-геометрическом стиле. Среди лавок, приделанных к полу, встречаются с арочными подзорами, с висячими гирьками, в явно церковном стиле. Западно-европейское приобретение в русской избе—шкаф, заменивший старинные полки, вероятно, имевшие не дверки, а занавески. Вместо шкафов и, тем более, комодов в древности служили ящики, ларь, сундуки. Комод так и не получил специфической обработки, попадая к крестьянину прямо с городского рынка, но шкаф сильно обрусел, особенно на севере.

Правда, по карнизам и двустворчатым дверкам, по мотивам орнаментики, по своим фронтонам шкафы всегда выдают свое происхождение и часто даже эпоху. Очень, например, распространены ампирные буфеты, нижняя часть которых, более выступающая, покрыта покатой крышкой. Более всего крестьянин любит окрашивать шкаф, расписывать его различными цветами и орнаментами. Но не обходится дело и без резьбы. На филенках появляются то растительные спирали и шестилепестковые звезды, то ажурная прорезь из кривых треугольничков, то полукруглое, по-церковному, завершение дверок, то ромбы ампира, то сочная резьба цветка в вазе, в качестве далекого отзвука Ренессанса, то обычные геометрические узоры из пирамидальных впадинок. Нередко уничтожаются легкомысленные детали Запада, ножки, плинтусы, карнизы, и шкаф, получая по ребрам узорчатые нарезки, гармонируют с массивной неподвижностью всего убранства избы.

Отмеченная нами, как древняя и несомненно исконная система деревянной резьбы из пирамидальных впадинок, большею частью трегранных, является наиболее популярной на плоских стенках ящиков, кубических солонок, вальков, прялок и, вообще, повсюду, где встречается достаточно широкое и удобное поле.

Излюбленная форма—сложная розетка, отмеченная нами на переплетах столов. Требуя квадратного пространства, она очень идет к месту на стенках, крышках и спинках солонок. Мы имеем здесь как бы метопу, симметрически разработанную: главная фигура посреди, в углах—отрезки розеток, все пустые места заняты зигзагами всякого рода (рис. 66). Встречаются и вписящиеся розетки. Иногда все поле набрано из мелких ромбиков, клеточек, квадратиков, треугольничков, часты шестилепестковые звезды.

Рис. 89. Набойка.

Те же мотивы, но в неисчислимом количестве вариантов, находятся на копылках и донцах прялок (рис. 68). Сложнее и композиция: Вертикально торчащая копылка или лонаска прялки требует построения снизу вверх; поэтому мы видим внизу то отрезок бесконечного узорчатого поля, завершенного рядом горизонтальных полос с новыми сочетаниями, то посреди появляется розетка, замкнутая новыми узорами с углов, то снизу вверх бежит целая серия розеток в ритмическом чередовании. Большею частью движение замкнуто бордюрами вверху и внизу или нейтрализуется двумя встречными движениями сверху и снизу. Тем не менее вертикальное членение композиции всегда налицо, т.-е. всегда виден расчет на зрителя в долгие вечера, даже ночи, во время работы пряхи в избе.

Попадаются в этой резьбе и мотивы, взятые со стороны, например—пальметки и сердечки стиля ампир.

Спинки вальков повторяют собою то, что мы видим на прялках (рис. 67); движение композиции идет от рукоятки к широкому концу.

Ларцы иногда носят на себе орнаментику более сложного происхождения и более сложной техники, ввиде сочных и моделированных рельефов. Мы находим знакомые нам аканты, симметрично выходящие из вазы, цветы и стебли, причем в сердечкообразном изгибе последних чувствуется отзвук арабески, поразительно редкой в русской народной резьбе в отличие от резьбы церковной.

Менее украшена круглая посуда: деревянные ступки, чашки, ковши, круглые солонки и проч. Спирали и жгутики, точки, пупырышки, рубчики по бордюрам исчерпывают ор-

ментику; боязнь за прочность точеной посуды заставляет избегать покрывать резью ее бока и толкает на роспись.

Плоскости ткацких станков носят ту же геометрическую резную орнаментику, равно дуги и задки телег и саней, превращающиеся в какие-то фантастические узорчатые сооружения. В санях, салазках и колыбельках к этому присоединяется узорчатость решетки кузова, часто с точеными деталями, о которых мы уже говорили.

Рис. 90. Набойка.

Следует отметить, что Украина, знающая ту же геометрическую орнаментику, как центр и север, присоединяет сюда легкую перистость своих специфических тонких стеблей.

Мы видим, что узорчатость низводит иногда резьбу по дереву до плоского орнамента. Последний господствует в резьбе из железа.

Как было сказано выше, понятие кустарного и народного искусств не совпадают. Переходя к металлическому производству, нужно помнить, что в деревне, кроме кузницы, нет иных мастерских по металлу. Каждый крестьянин более или менее плотник; иногда он является и столяром; может стать и кузнецом. Количество знаний профессионального характера здесь сравнительно невелико; сноровка же приобретается опытом. Если же металлическое народное искусство ограничивается пределами кузницы, то, следовательно, приходится иметь дело только с предметами, сделанными из железа. В этой области народное искусство довольно ограничено. Во-первых, в распоряжении кузницы имеются два вида железа: лист и стержень, причем последний может быть двух родов,— круглый прут, конечно, различной длины и толщины, и плоская полоса. Материал связывается с техникой обработки следующего характера: 1) ковкой, т.-е. придачей формы ударами молота по горячему металлу; 2) резанием, что более всего имеет значение при обработке листа; 3) склепкой, т.-е. соединением частей при посредстве удара; 4) выгибанием для придачи формы. Совершенно ясно, что характер самого материала, при столь поверхностной его обработке, остается неизменным, сказывается в произведении из железа более, чем в произведении из дерева сказывается, например, форма доски или бревна.

Произведения, исполненные из стержня, далеко не часты. Главным образом, это светцы *) т.-е. вертикальные стояки для лучины. Мы видели, что они делались и из дерева, имея вверху лишь металлический ращеп, куда вставляется лучина. Металлический светец, если мы будем рассматривать его снизу, имеет ножки, иногда скрепленные кругом и дугообразно сходящиеся к одному центру, откуда, соединяясь, поднимаются вверх их образующие стержни, иногда закрученные спиралью и принимающие справа и слева различные отростки. Обычно эти отростки приклепаны к главному стержню по касательной, реже — перпендикулярно (рис. 73). Как бы ни было плотно последнее соединение, оно всегда может быть расшатано; соединение же по касательной почти сваривает два стержня между собой. Это техническое условие подсказывает форму узора, причем последний почти всегда лежит в одной плоскости, так что светец является как бы ажурным листом. Если этого нет, форма сбивается несколько на тип церковного подсвечника или паникадила. При склепке по касательной узор может быть получен, очевидно, только постепенным изгибом стержня; поэтому спираль и вольнообразный зигзаг почти исчерпывают мотивы. Но сочетаний их множество,—ни одно не повторяет другого; мы видим чистые спирали в один и несколько оборотов, кольца, сердечки, килевидные формы, цветы в виде пальметки или лотоса, зигзаги. Другой принцип, доступный стержню—закручивание вокруг оси жгутообразно (рис. 74); таков, часто основной столб светца, полученный из соединения стержней ножек,— декорация здесь вместе с тем служит скреплению предмета в одно целое.

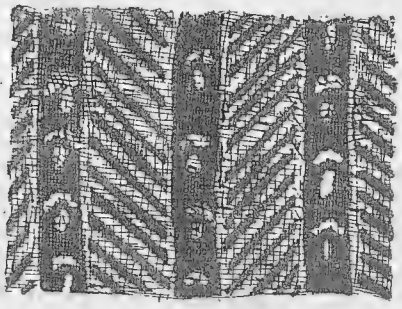


Рис. 91. Набойка.

Техника и декорация светцов передалась и на церковные подсвечники, где, однако, часто извивы стержней лежат в перпендикулярных плоскостях, т.-е. целое становится объемным; на стержнях появляются плоские птички; стаканчики для

*) Металлические решетки—продукт церковности, и мы их сюда не вводим.

свеч образуются спиралями полосы, в скважине которых остроумно ходит вверх и вниз донышко для подъема свечи по мере ее горения (рис. 75).

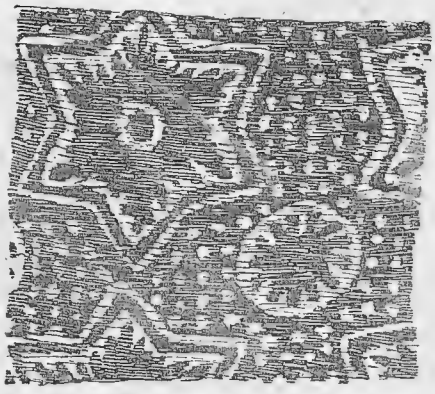


Рис. 92. Набойка.

Некоторые предметы крестьянского быта представляют соединение резьбы из листа с изгибами прута. Сюда относятся замечательные по красоте сечки для рубки капусты (рис. 76). Это—толстые, кованые широкие лопатки с закругленным дугообразно лезвием, чтобы не портить деревянного корыта, когда сечка ударяет поперек него. Серп сечки постепенно переходит в стержень и, далее, в трубку, насаженную на деревянную рукоять. Верхние концы серпа, утончаясь, закручиваются спиралями; спиралями усажен весь стержень. Узор лежит в плоскости лезвия и составляет с ним одно целое, выработанное тремя способами: ковкой, резьбой и закручиванием. Характер работы сечкой заставляет избегать системы склепки; только изредка, как завершение узора, его конец, приклепываются маленькие силуэтные фигурки лошадок—излюбленный декоративный мотив крестьянина для всевозможных завершений.

Также цельным выкованным произведением является жиковина, кованая и резная, с отпрысками ветвей, волнисто изгибающихся, иногда крючковатых, чтобы жиковина могла лучше вцепиться в дверь или ворота (рис. 77,78). Общим начерком жиковины обычно бывает узкий длинный треугольник, в основании которого лежит петля, на которой двигается створка, а вершина уходит вперед по плоскости створки. В пределах треугольника возможны периметры разных фигур: прямоугольника, ромба, сердца, стрелки и др. Волнистые отпрыски никогда не бывают очень вычурны; зато по плоскости жиковины мелкой насечкой наносятся геометрические сочетания, среди которых закономерно расположены дырочки для забивания гвоздей.

Из листа железа можно сделать или трехмерную форму посредством изгиба или вырезать плоский узор.

Трехмерная железная форма в наше время почти поте-

ряла свою продукцию в крестьянской кузнице. Склепанные котлы и ковши, воспроизводящие глиняную и деревянную посуду, заменились фабричным производством, частью тех же народных форм, частью западных. Осталось лишь производство ведра, цилиндрического или ввиде усеченного конуса (бадья), не имеющих в себе задач художественной обработки.

Мы уже видели на сечках и жиковинах элементы резьбы по железу. Особенно она богата на сундучках и ларцах, имеющих те же формы, как и в резьбе по кости, в резьбе по дереву. Иногда сундучек украшен очень элементарно; его деревянные или обложенные гладким железным листом стенки, дно и кровля окованы вдоль и поперек железными полосами, образующими клетку и украшенными только рядами тех гвоздей, которые прикрепляют их к сундучку. Но часто украшение бывает сложным (рис. 79); вырезается крючковатыми полосками самая обивка ларца, прорезными делаются оковывающие его полосы, стенки скрепляются полосами совершенно в типе жиковин, замочная скважина получает на себе прорезной щиток, таковые же появляются посреди крышки в качестве или украшения или укрепления ручки, по углам крышки располагаются угольнички.

Интересны особые ларцы—подголовники (рис. 80) с наклонной, как у пюпитра, кровлей; в них хранятся наиболее ценные вещи. Форма подголовников объясняется их названием и ролью,—они служат подставкой для подушки во время сна, который охраняет лежащие в них ценности. Обычно на подголовниках металлические резные узоры идут вниз по крышке, бывают очень плоски и даже иногда врезаны в дерево, чтобы не разорвать подушки.

Обычными мотивами, как мы указали, являются крючковатые полоски, в сущности, те же спирали, что и в изделиях из стержней; полоски эти скомпанованы в ряды, ярусы, веточки, сердечки и т. п. Но иногда являются и сложные узоры, силуэтами своими воспроизводящие ренессансные и барочные растительные формы, соединенные с фигурами львов и единорогов, столь распространенных на печатях, начиная с XVI века.

Резные щиты в том же роде, как на ларцах, но громадного размера и широкой сердцеобразной формы делаются также у внутренних амбарных замков.

В этой резьбе-узорочьи мы, как и всегда, видим замкнутые композиции и насыщенное пространство. Последнее делает то, что нередко рисунок становится пестр, но мало различим композиционно.

С проблемой чистого рисунка мы переходим в область живописи.

## ЖИВОПИСЬ.

Во всякой живописи нас, прежде всего, должна интересовать краска. Но сама по себе, ввиде неопределенной формы выкрашенной поверхности, краска еще не составляет живописи. Следовательно, необходима красочная форма.

Русский народ знаком с ней двояким образом: или она дана ему готовой в качестве границ требуемого к окраске поля, или же он сам создает это поле посредством линейного рисунка. Очевидно, в обоих случаях мы имеем дело скорее с раскраской, чем с живописью красками. К первому роду живописи относится декорация деревянных форм. На главнейшем месте стоит раскраска игрушек. Уже самая задача игрушки быть радостной забавой предопределяет яркость колорита. Тем не менее здесь можно говорить об отличии вкуса русского народа от народов западных, где и в игрушках царят притушенные тона, между тем, как русская народная игрушка отличается блеском колорита, тонами ярко-желтыми, красными, синими, голубыми, белилами и т. п. Тона серый, темно-зеленый, матово-шоколадный и другие являются редкими и обычно под несомненными городскими воздействиями. Но черный тон, лаковый, блестящий, очень нередок; так, напр., лошадки, запряженные в экипаж, передаются воронымы более, чем это выражено самой природой. Те деревянные куколки, которые сделаны не без влияния фарфора или хотя бы с намеками на реальную жизнь, имеют в окраске связь с действительностью, но только в общем определении тона (черная борода, белое лицо, красная рубашка и проч.); сопоставление же тонов лишено какой бы то ни было красочной деталировки и далеко не всегда точно соответствует форме, определяемой резьбой; так, борода окрашена черной полосой, резко обрывающейся на щеке, окраска рукава наезжает на кисть руки и т. п. Эта небрежность работы есть в то же время и замкнутость тона в своих границах, отсутствие „перехода“ от тона к тону, синтез целого. Перед нами то же выражение статики в красках, которое мы видели в композиции архитектурных форм и в фактуре рельефа.

Часто игрушки являются в совершенно условной раскраске. Например, красная краска покрывает всю куклу с ног до головы и лишь черные штрихи намечают детали лица, платья, рук. Таковы, обычно, игрушки наиболее элементарные, намеченные общими формулами из куска дерева или доски. Условные пятна узора не смущают народного мастера и он, например, наносит концентрические белые кружки на колесики лошадки и ими же покрывает туловище и шею последней. Узорчатая разделка шлеи, сбруи, хомута, уздечки приобретает, вместе с отметинами гривы, глаз и проч., столь орнаментальную форму, что вся совокупность пятен ни по окраске, ни по расположению не говорит о действительности. Здесь мы имеем нечто, хотя выраженное пятном, но в своей орнаментальности граничащее с графикой, о чем скажем далее.

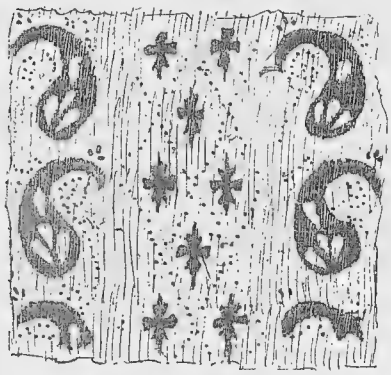


Рис. 93. Набойка.

Второй разряд той же живописи-окраски при уже готовой форме мы видим в раскраске избы. Причелины, подзоры, карнизы, особенно же наличники, рамы, ставни, перила не остаются естественного тона дерева; но окраска их никогда не бывает так ярка, как в игрушках, и контуры окраски, как контуры архитектурных форм, их, так сказать, скелет и, вместе с тем, структура, обведены краской тщательнее. Красный, синий и желтый здесь мягче и приглушеннее, зеленый, коричневый и серый занимают видное место. На ставнях иногда появляются цветы и узоры, так же и на притолоках, косяках и других более или менее широких и плоских поверхностях. Надо думать, что это явление стоит в зависимости от схожей раскраски дверец и боков шкафов, как от последних зависит, например, разделка ампирной резьбой ворот и калиток среднего Поволжья, о чем мы имели случай говорить выше.

Было высказано мнение, что роспись деревянной утвари не похожа на древнюю иконопись с ее ясностью контура и красочной фактуры и что создание формы посредством самой живописи, т.-е. красочных пятен и их комбинации, является поздним явлением развития крестьянской живописи. Действи-

тельно, в общем крестьянин чаще графичен в форме своей живописи, в том втором роде ее, о котором мы сказали в начале этой главы. Но все же можно указать несколько случаев влияния на крестьянскую роспись или древней культуры церкви, или высших классов старого и нового времени. Так, Бобринский издал дверцы шкафа с иконным на них изображением (XVIII в.) притчи о слепом и хромом; к сожалению, мы не знаем происхождения этого шкафа (из церкви? от духовного лица?). На одном шкафу XVIII века Исторического Музея дверцы имеют аллегорические изображения фигур в характере очень поздней фрязи. В том же музее находим шкаф, в типе небольшого буфета, с изображением и на створках и на боковых сторонах историй Петра и Февронии Муромских и Сократа.

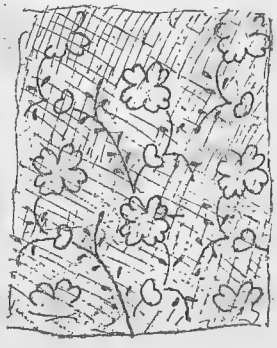


Рис. 94. Набойка.

На севере встречаются довольно часто шкафы-поставцы, ярко раскрашенные и имеющие на створках и боках краской же сделанные фигуры драконов, единорогов, орлов, сиринов, птиц среди барочных трав и плодов (рис. 81). Яркий колорит (красные, белые, зеленые тона нередко по черному фону) составляет особую прелесть этих шкафов, никогда, впрочем, не резких по подбору красок и более спокойных, чем игрушка. Не только мотивы, рисунок и композиция, но и краски близко напоминают роскошные рукописи конца XVII века, то русское барокко, которое является своеобразнейшей переделкой, сперва еще на украинской почве, затем и в Москве, форм, пришедших из Польши, Германии, Голландии. Иногда на севере внутри избы так же расписаны и шкафы и двери, что дает изумительную общую картину. В последнее время эта раскраска стала исчезать. Однотонность и бледность появилась и снаружи избы (например, белые рамы и наличники окон) и внутри нее. Но что все-таки постоянно остается чуждым русскому крестьянину, так это бескрасочность или, лучше сказать, тонкость натуральной окраски дерева, хотя бы и цветного от природы. Нам самим случалось видеть, как крестьянин красил масляной краской в темно-красный, зеленый и другие цвета шкафы и столы попавшей к нему полированной мебели красного дерева или корельской березы. Ту же птицу сирина, которую мы встречаем на шкафах, и в той

же отнюдь не графической, а живописной манере XVII — XVIII вв., среди стеблей и цветов в симметричном их извитии находим мы также на коробьях и сундучках (рис. 82). Последние иногда несут на своих стенках и крышках целые сценки (напр., марширующих солдат, плывущих кораблей), явившиеся, конечно, под влиянием городской культуры XIX века. Можно думать, что мы имеем здесь некоторое предвосхищение в народной среде явлений новой реалистической живописи, но эти предвосхищения принадлежат художникам, хотя и из народа, но с некоторой профессионально-технической выучкой, выходящей за пределы народного искусства; быть может, крепостные художники здесь имели свою роль; и не здесь ли та атмосфера, из которой у нас в России вышли возможности для появления Венецианова и Федотова, хотя, конечно, и не исчерпывающие всех условий их появления.

К несомненным поздним влияниям городской живописи следует отнести сцены из крестьянской жизни (напр., изображение пряхи) на прялках, исполненные живописной манерой. Сюжеты и общий тон произведений подобного рода очень давни и, нужно думать, совершенно народны, но именно их новая, более живописная манера в отличие от старой графической манеры является приобретением, проникшим в народ из культурных классов города.

Таким образом, как мы показали, кроме раскраски встречается в народном искусстве и собственно живопись, хотя всегда, как нечто ближайшим образом заимствованное и в общем чуждое народно-художественной стихии. Что последнее действительно так, доказывает то обстоятельство, что мы нередко встречаем несомненные растительные мотивы орнаментики образованных классов XVII—XVIII вв. на мелких деревянных предметах, например, обороте валька, полозьях санок, сундучках, боках деревянных ковшей, ложках, лопасках прялок и т. п.; но мотивы эти, листья аканта, спиральные стебли, розы и др., сделанные не графично, а ровным слоем краски, своей формой творящим изгиб, утеряли свою былую лепку и красочную моделировку, превратясь в цветные силуэты, в общем, творя графическое впечатление.

Графический принцип живописи, конечно, является господствующим и относительно более самобытным, чем всякая другая система обращения с красочной формой. Но и здесь следует быть осторожным в отыскании и утверждении самобытности. Уже было высказано справедливое замечание, что как раз своей контурностью и легкой подцветкой крестьянская живопись этого рода напоминает русскую миниа-

тюру, известную по рукописям XVII в. и XVIII в. Мы бы присоединили сюда еще русскую гравюру по дереву (ксилографию) в виде народных картинок, столь популярных в народной среде XVIII в., тем более, что древне-русская миниатюра уже с XVI в. (отчасти даже ранее) подпала под влияние немецкой ксилографии, что графичность первой все увеличивалась и увеличивалась в течение XVII в. и с конца его особенно стала типичной для захолустных рукописей, частью северных, старообрядческих, поморских и других. К этому следует присоединить то обстоятельство, что, например, росписи Поволжских, Вологодских и других северных храмов XVII—XVIII вв. нередко давали глазу опыт также графической живописи, что те же черты усматриваются в Строга-

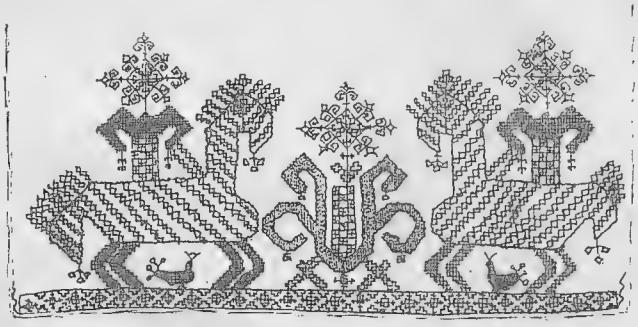


Рис. 95. Вологодская вышивка.

новской школе иконописи и как раз в связи с мелочностью узорчатых форм, так типичных, как увидим, для народного живописного искусства. Следовательно, можно говорить о сложной художественной культуре нашего крестьянина севера в этом отношении, как мы видели то же в архитектуре и что можно вообще вскрыть в народном искусстве. Интересно, что украинская живопись, чаще имея живописную фактуру, несомненно воспринятую от Польши, знает также и фактуру графическую, особенно в керамической росписи.

К графической живописи мы теперь и обращаемся. Наибольшей простотой здесь отличается посуда; линии цилиндрические поверхности стаканов и кубков из дерева и глины и бураков из бересты дает возможность созданию самодовлеющих композиций—картин. Чашки, ковши и тарелки дают более благодарное поле для фриза по своим ребрам и для отдельных клейм. Иногда туловище ковша целиком покры-

вается как бы чешуей, красной, коричневой, зеленой, обведенной черными контурами, — рыбий облик идет к ковшу, плавающему по поверхности воды или пива. Но чаще всего мы видим ряды фризов; по красному, синему, зеленому или черному фону ленты, опоясывающей сосуд, идут то извивы разных форм, то барочные акванты, плоско и графически стилизованные, с цветами и репьями, то простейшие геометрические узоры (зигзаги, точки и др.), то виноградная листва; нечто вроде павелики; ряд мотивов стар, как мир, другие XVII — XVIII вв.; гравюра и книга здесь имели свое влияние. Иногда по верхней кайме, у самого края сосуда идет поздней вязью надпись, говорящая о владельце или представляющая какое-либо изречение. На ковшах, чашках и мисках из дерева мы видим то же, что и на глиняной посуде; но последняя, даже в своих лучших „праздничных“ экземплярах, бывала проще. Что касается клейм, то они или составляют вереницу в одном из фризов ввиде цветов, линейных конфигураций в характере арабески, звезд, розеток и т. п., или же помещаются перпендикулярно друг к другу по бокам сосуда и под ручками, напр., ковшей. В качестве клейм появляются спины, павлины, птицы, иногда в геральдической композиции,—попарно, друг другу навстречу.

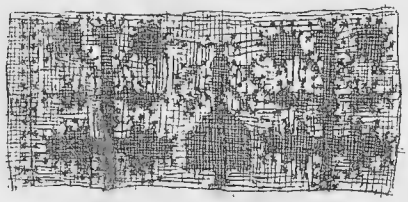


Рис. 96. Вологодская вышивка.

Бывают случаи, что орнаментальные разводы идут не кругами по сосуду, а вертикальными столбиками или висят на поверхностях языками, концом вниз; быть может, в этом случае отразилось влияние старой металлической посуды высших классов XVII века. Внутри круглых чашек нередко также располагаются узоры концентрическими кругами.

Всегда углы настолько загромождают поверхность, что кажется и пустого места не остается; дробность и мелочность форм пестрят поверхность линиями и красками.

Украинская роспись глиняной посуды, нередко по очень яркому фону, несколько отлична от росписи деревянных изделий центральных и северных губерний. Бордюры или фризы не являются в столь большом числе на одном и том же сосуде; графика тоньше и больше остается свободного места между узорами, хотя тоже слишком большие плеши

заняты веточкой, кружочком, точкой. Легкие, перистые растения с иногда грузными цветами (розы, маки и др.) близки к реализму (рис. 83). Изредка среди цветов, но не затемненная ими попадается фигурка птицы или рыбы, с надписями: „цапля", „рыба головень" и др. (рис. 84). Человеческая фигура крайне редка и очень плоха. Те же перистые и легкие узоры попадаются в украинском искусстве также по деревянным изделиям, напр., на задках саней, как об этом уже было говорено выше, и в росписях наружной поверхности стен хаты.

Мелкие, дробные поверхности деревянных дуг, задки телег и саней, салазки нашего севера также обработаны геометрическим и растительным орнаментом в графическом стиле с яркой раскраской, согласованным композиционно с конструкцией самого украшаемого предмета. Но везде, где только является широкий кусок поверхности, там между цветами и завитушками разного рода является человеческая фигурка (всадник, охотник и др.) жанрового характера, невсегда из образов крестьянской жизни, чаще из „барского" быта, знакомого и в натуре и по лубочным картинкам, иногда даже мифические сюжеты, былинные мотивы и проч., все, что доходило до крестьян, теряясь и забываясь в городской среде.

Наибольшей роскошью графического стиля живописи, пестротой узора и яркостью жидких красок отличаются копылки и донца прялок (рис. 85). Мы уже видели на них присутствие рельефов почти графического стиля; в некоторых случаях переход к живописи почти нечувствителен. В композиционном отношении продолговатая вертикальная поверхность—или делится на этажи, или дает расположение узоров столбцом, изредка рамкой вокруг центра, занятого клеймом. Как и в рельефе, перед нами силуэты фигур без всякого глубокого пространства. Быть может, идея его и есть в указании, например, окон в комнате, где совершается чаепитие, в архитектуре заднего плана, в выглядывании фигуры в окно; но часто горизонтальная поверхность дана линией; если же этого нет, то фигура просто висит в воздухе без указания почвы; в очень редких случаях можно подметить относительное повышение к горизонту в постановке отдельных предметов по мере их удаления; в этих случаях замечается нечто бессознательное, идущее, вероятно, от оригиналов, сложившихся в иной среде.

Последнее приходится говорить о большинстве изображенных сцен. Сюда относятся не только из древней Руси идущие фантастические сирены, русалки с рыбьими хвостами,

львы, грифоны и проч. Новая Россия, высшие классы XVIII и XIX веков дали свое содержание. Кавалеры и дамы в западных костюмах, обстановка и мебель „господского“ дома, плывущие корабли, всадники всякого рода попадаются неоднократно. Но рядом находим крестьянские посиделки с прядущими пряжу девушками, сцены домашней жизни, особенно излюбленное чаепитие, некоторые несложные работы. Можно сказать, что „праздничный“ быт высших классов, удовольствия и развлечения своей среды, семейная жизнь в ее хозяйстве являются наиболее частыми для изображений. Тяжелый труд в поле и лесу значительно реже занимает внимание живописцев. Зато поездка в санях и на колесах, ямщицкая жизнь очень популярны. Никакой поучительной тенденции нет в этих изображениях, как справедливо было уже однажды указано. Надписи, сопровождающие эти картины, просто определяют сюжет, как мы это видели на пряничных досках, украинской посуде и т. п. Редко, но в том же смысле, является диалог между изображенными лицами или выражение личных впечатлений от жизни, но в изображаемой форме никак не сказывающихся.

Что касается самих фигур, то реализму их содержания нет реализма в форме. Быстрым скорописным начерком даны контуры; нет ни анатомического правдоподобия, ни верных действительности пропорций. Как мы видели в игрушках, так и здесь несколько деталей формы, например, походка коня, жест пьющего чай с блюдца, движение рукой пряхи и т. п., даны в преувеличенном, почти символическом значении; это обобщение частностей вместе с тем вносит особую силу, впечатление и жизненность. С точки же зрения линии дает ей силу почти узора. Последний в виде растений и геометрических (впрочем, более редких) сочетаний нисколько не стесняется жанровыми сценами, проникает между фигурами и творит вместе с ними одно декоративное целое, насыщенное и на некотором расстоянии сливающееся в пестрый цветной ковер, неясный не только в частностях, но даже не всегда в общей конструкции. Самые формы изображенных предметов нередко разлагаются орнаментально и следовательно фантастически. Так, например, здания, идущие от

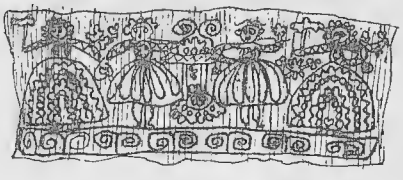


Рис. 97. Калужская вышивка.

каких-то рисунков со стороны и вовсе не крестьянского типа, приобретают своими структивными линиями характер диковинной орнаментики, более сложной и вычурной, но, правда, более геометрической, чем „палатное“ письмо многих древних миниатюр и икон. Это новое „палатное“ письмо в конечном результате есть самостоятельная разработка крестьянской живописи.

Совершенно теми же сюжетами, стилем и колоритом отличаются росписи стенок зыбок (рис. 86) и деревянных сундучков. Только здесь еще менее композиционных принципов и согласованности фигур между собой; по широкому и продолговатому полю разбросаны профильные силуэты различных фигурок разного масштаба, между которыми рассеяны цветочки, листы, деревья, звери и птицы. Пестрая дробность и мелочность являются, пожалуй, даже больше, чем на прялках.

Несколько отличный стиль имеют росписи крышек (внутри и снаружи) и боков лубяных коробов (рис. 87). Обычно одна фигура или одна несложная композиция из тех же сюжетов фантастических животных XVII в. и быта XVIII—XIX вв. заполняет все декорируемое поле, подчиняя себе орнаментику оставшихся немногих пустых углов. Формы даны шире, монументальнее и проще, контуры резче, более широкими, жирными линиями. Этот широкий стиль объясняется невозможностью технически исполнить на гнущейся поверхности короба, не принимающей левкаса (грунтовки), мелочности форм, наносимых на левкас деревянных предметов. Но тем не менее и рисунки коробов имеют прежде всего смысл декорации, орнамента; замечательно, что на крышке одного короба изображен всадник без головы, для которой как будто не хватило места (рис. 88). В основе этого изображения лежит какой-то рисунок XVII—XVIII вв. и народный художник начал его воспроизводить не с головы всадника; очевидно, общий узор интересовал художника более, чем деталь, важная по значению для нас, но, очевидно, не для него. Так, следовательно, реализм литературного смысла народной живописи не мешает народному художнику быть далеким от наивного реализма в живописи и не мешает изображенное ценить более изображаемого.

К области живописи следует отнести также текстильное производство крестьянского мира, ценное как по рисункам, так и в своем колорите. Сюда мы включаем набойку, вышивку, строчку и кружево.

Под набойкой понимается отпечатывание на материи, чаще всего льняной, красочных рисунков посредством рельефных

досок, поверхность которых, несущая рисунок, лежит в одной плоскости. Искусство набойки весьма древне и занесено в Россию, повидимому, с Востока. Во всяком случае, „печатание материй“ было известно у нас до печатания книг как в изделиях, так, возможно, и в самом производстве. Однако, широкого распространения искусство набойки достигло лишь в XVII и XVIII веках; оно жило полной жизнью и в первой половине XIX века, а со средины его стало вытесняться механическим производством, ситцами и т. п.

В древней Руси набойка была распространена в высшем классе общества, так как узорчатые тканые материи Востока

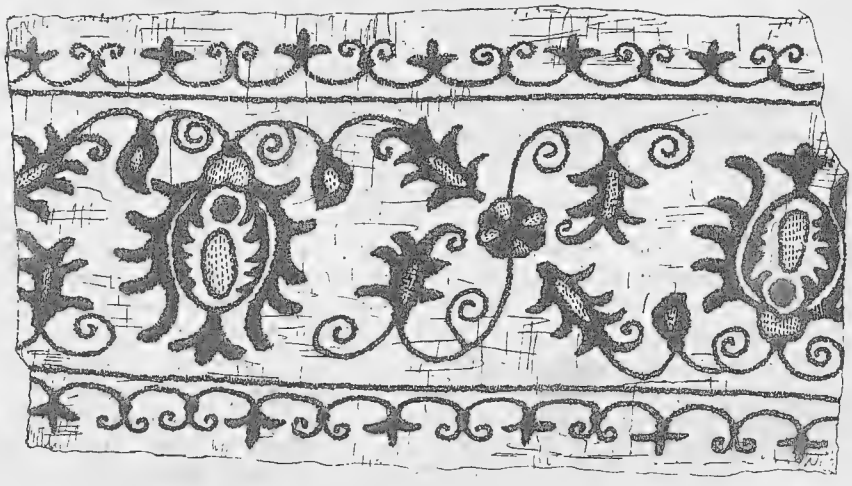


Рис. 98. Украинская вышивка.

и Запада, бархатные, шелковые, парчевые были очень дороги и шли на исключительные предметы одежды и быта. Поэтому мы не можем включить в очерк народного искусства в целом дошедшие до нас образцы набоек. В XVIII веке, как уже неоднократно было нами указано, многие черты старого быта высших классов стали переходить в народную среду, особенно на нашем севере. Перешли, следовательно, и узоры набоек, трансформировавшись под рукой резчика-крестьянина и набойщика-крестьянина.

Источники рисунков набоек чрезвычайно разнообразны и указать их с исчерпывающей полнотой совершенно невозможно. У нас уже были сделаны попытки собрать материал

и объяснить происхождение тех или иных узоров. Но можно сказать смело, что в дальнейшем выяснение материала может внести много нового и неожиданного. Некоторые мотивы набойки уже давно вышли из употребления, другие же переходят от поколения к поколению в почти неизменном виде; мы видим это, например, в промыслах Костромской губернии. Иногда просто пускаются в оборот старые доски, особенно с геометрическими узорами и цветочками, что близко подходит к новому вкусу, воспитанному на ситцах фабрично-заводского производства. В то же время набойка с мотивами человеческой фигуры, животных и архитектурных форм менее популярны; повидимому, так было и в древности. При попытках объяснить происхождение тех или других мотивов были сделаны совершенно убедительные сопоставления с другими отраслями народной деревянной резьбы, именно—украшений избы, пряничных досок, посуды и проч.; но большую роль играют также подражания художественной промышленности, своей и импортной, в области металла, тканей персидских, итальянских, французских, книжного орнамента, церковных росписей, лубочных картинок. Этим объясняется наличие мотивов Византии, Возрождения, барокко, реже (как и всегда) ампира, китайских и, особенно, персидских разводов, арабесок в виде сочетаний кривых линий, щитов, медальонов, в которые вписаны цветы и плоды. Среди немногих архитектурных форм попадаются беседки в классическом стиле, среди животных—чаще всего птицы; встречаем мы и сирипов (рис. 89), и всадников на коне, и кавалеров с дамами, как на пряничных досках или прялках. Всадники то едут спокойно, то скачут; их костюмы указывают на Петровскую эпоху; надписи определяют: „сильный богатырь“ или „сильный богатырь Усыня Горыныч“. (рис. 90) В самом облике богатыря мы находим сходство с Петром I и, возможно, перед нами простонародный, быть может, старообрядческий памфлет на Петра, сперва явившийся на лубочной картинке, а затем перешедший и на ткань. Некоторые мотивы, повидимому, восходят к сказанию об Александре Македонском и повести о Бове Королевиче, появившемся у нас в XVII в.

Было высказано мнение, что геометрические узоры, как простейшие, являются более древними, чем растительные мотивы (рис. 91, 92). Не всегда большая простота определяет и большую древность; как и всегда, лишь анализ каждого рисунка в отдельности может показать дату и источники его происхождения. Между прочим как раз изменение в технике набойки в позднейшее время создало возможность получения

более строгих и точных геометрических форм узора. Дело в том, что обычно доска со всеми деталями рисунка бывает сплошь деревянная; изменение заключается в том, что были введены металлические части, напр., гвоздики для отпечатывания точек, на ребро поставленные металлические гуртики для отпечатывания линий (рис. 93, 94). Это нововведение, явившееся под влиянием фабричных машин, не послужило к лучшему. Особая прелесть набойки, особенно древнейшей и крестьянской, заключается в том, что грубая шероховатая холстина не может равномерно прикоснуться к поверхности деревянной доски, которая сама от времени разрыхляется, теряет четкость ребер резьбы и гладкость красящей плоскости; отсюда в окраске получается мягкая пюансировка, столь выгодно отличающая набойку, как „рукоделье", от мертвенной точности фабричного ситца. Между тем введенные металлические части не в состоянии вторить этой пюансировке деревянных частей и противоречат их мягкости резкостью своих оттисков.

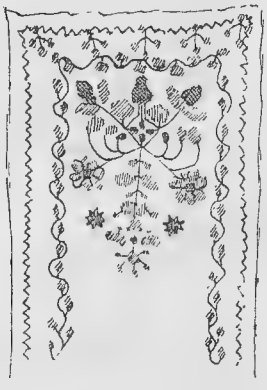


Рис. 99.
Украинское полотенце.

Художественная сторона набойки имеет одну особенность, которая объясняется самой сутью дела. Так как набойка печатается ввиде большой по размерам штуки, которая в деле предназначена к разрезыванию, то очевидно единственной композицией узора может быть некоторая закономерность, нейтральная к занимаемой площади! Такая закономерность заключается в принципе бесконечного поля повторяемых ритмично мотивов, каковы бы они ни были,— звезды, круги, треугольники, сердечки, цветы, плоды, огурцы, птицы и т. п. Этим объясняется редкость животных и архитектурных форм; правда, иногда встречаются они в квадратных клеймах, повторяемых, как модуль или раппорт. Но чаще всего живые фигуры или законченные по своему смыслу архитектурные организмы встречаются на таких произведениях, поле которых не предлагается для разрезывания и допускает особую, замкнутую в себе композицию; сюда относятся головные платки с композициями центрической, угловыми и бордюрными; занавески с фризами внизу; скатерти и т. п.

Среди бесконечного повторения мотивов можно отметить две разновидности: равномерное повторение во все стороны в клетчатом или шахматном порядке и расположение бесконечными полосами,—„дорожками“, идущими, повидимому, от влияния восточных тканей (рис. 91). Как и в других случаях крестьянской орнаментики, на набойках пустые места между основными мотивами заполняются мелкими узорчиками и точечками; но ввиду правильности чередования основных мотивов, эти дополнения также отличаются геометричностью расположения; иногда это—штриховка или сетка, напоминающая собою гравюру, к которой набойка нередко восходит.

Относительно самого рисунка приходится отметить, что он сделан всегда в толстых и общих чертах, приближаясь к росписи лубяных коробов более, чем к росписи прялок, неся в себе еще более тяжести и неповоротливости, вследствие трудности в деревянной резьбе создать гибкость линий. Линь более поздние набойки, особенно с металлическими частями, отличаются гибкостью и четкостью рисунка и пустыми полями среди расбросанных узоров.

Колорит набойки не сложен, обычно двухцветен: по белому или крашенинному полю черные, коричневые, зеленые контуры узоров дают графику целого. Но изредка входят и другие тона для подцветки деталей; не надо думать, что мы имеем дело с печатанием посредством двух или более досок. Исторические документальные свидетельства говорят нам, что красочные детали воспроизводились от руки женщинами-мастерицами быстро и в виде общего пятна, без особой точности, именно так, как это делает крестьянин-игрушечник.

Обращаясь к вышивке, строчке и кружеву, мы теснейшим образом соприкасаемся с крестьянским костюмом; но здесь уже скорее говорит этнография, чем история искусства, а потому лишь по отношению к последней скажем несколько о тканях и их узорах, полученных рукодельем в качестве создаваемой красочной художественной формы, очевидно также графической, как полученной от линии-нитки.

Вышивка, это—узор, нанесенный цветными нитями на основу; кружево, как ясно из названия, представляет сплетение нитей в узор; строчка нечто среднее между тем и другим, получаясь из выдергивания одних нитей и связывания других для образования узора.

Вышивка идет из глубокой древности и в своем пути подчиняется всем воздействиям историко-художественних отношений русского плетения с окружающими его. Она в древ-

ности достигла у нас большого совершенства и являлась в художественных занятиях женской половины высших классов общества такою же популярною, как в наше время музыка. Часто вышивки производились золотом, канителью, и это ремесло еще бытует кое-где в заволжской старообрядческой среде и в Тверской губернии. В XVIII веке древний боярский костюм перешел в народную среду и сохранился в ней в качестве торжественных, праздничных (например, сва-

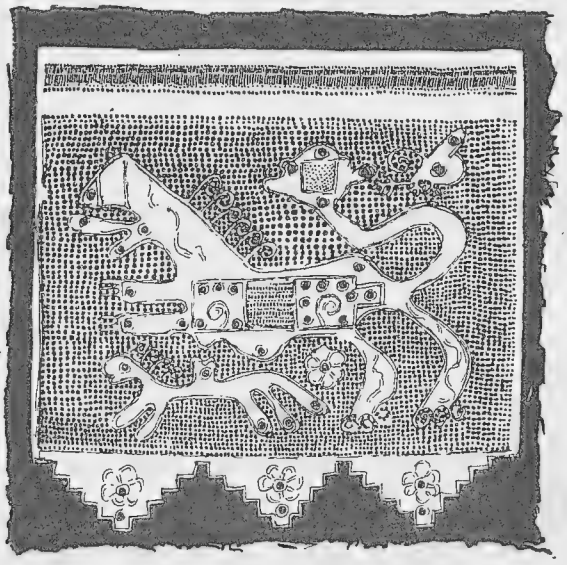


Рис. 100. Вологодская строчка.

дебных) одежд. Отсюда идут все эти сарафаны, шапочки, колпачки, кокошники, иногда в виде громадного фронтона. С течением времени новая выделка этих костюмов и вышивок прекратилась и указанные наряды хранятся в сундуках крестьянок в качестве наследия от матерей и бабушек. Но вышивки по полотну существуют до сих пор; к ним мы и обращаемся.

Следует различать вышивки севера, центральных губерний и Украины. Везде мы находим нечто общее, например, геометрические узоры в виде крестиков, зигзагов, меандров и т. п., но наиболее типичными и богатыми эти узоры являются в центральных и восточных губерниях и уже давно,

еще Стасовым, были относимы к влияниям восточным и местным финским. В общем, это мнение справедливо, но должно быть дополнено тем соображением, что часть мотивов византийского и западного происхождения превратилась в геометрическую форму под влиянием основных геометрических мотивов, а также техники самого шитья. Эта техника, общая для центра и севера, стоит в зависимости от основы вышивки, т.-е. от клетчатой структуры холстины, а так как при вышивании отсчитывают точное число продольных и поперечных нитей основы („счетное" шитье), то самый рисунок подчиняется геометрической разделке основы. Эта система при геометрических мотивах, употребительных в центральных и восточных губерниях, не сознается в художественном восприятии, так как не трансформирует наносимых вышивкой форм.

Не то получается в северных вышивках, куда вводятся уже известные нам мотивы, получившие ломаные линии; часто мотивы сливаются между собой, и иногда трудно угадать, имеем мы дело с геометрически обработанной формой животного или растения (рис. 95, 96). Мы находим еще византийских павлинов с хвостом ввиде елочек; всадников на лошадях с ломаными контурами; стоящих en face людей с руками, подпертыми в бока; двуглавых орлов и петухов; странных коней о четырех головах, геральдически смотрящих попарно врозь; множество елочек и кустиков, среди которых как будто мерещатся силуэты двух баб, идущих навстречу друг другу; львов с процветшим хвостом, барсов и других каких-то фантастических зверей; быть может, это сирины, грифы и единороги, наши старые знакомые, до неузнаваемости измененные в коленчатом, ломаном стиле вышивок.

Уже в некоторых, более южных губерниях центра, например, в Калужской, „счетное" шитье становится менее строгим, появляется при тех же мотивах кривая линия и, следовательно, форма сохраняет свой обычный тип, известный в резьбе и живописи (рис. 97). Значение изображения, не только как узора, сознается самой мастерицей; так, на одном платке мы видим вышитую надпись: „Птица Сирин", и тут же „Сей плат вышивала Авдотья Ермолаевна"; сверху же добавлено: „По зорям вольна пташка распевала; шила вышивала красная девица"; но и без указания художницы ясно, что перед нами Сирин.

Композиция вышивок—всегда бордюр, по которому профильное расположение форм дает геральдическую симметрию, т.-е. движение фигур в противоположные стороны, чаще

всего—навстречу друг другу; другой схемой является ритмическое чередование мотивов, как отрезка бесконечной полосы. Край одежды, полотенца, простыни, скатерти — вот обычное место вышивки.

Колорит вышивок севера более притушенный, центра — более яркий, но тяжелый, только на Украине — богатый и нежный, с частым употреблением белого фона, получающего неизмеримо большую свободу, чем в центре или на севере, где всякое свободное место занято ломаными узорчиками, странно отрастающими от основного мотива.

Господствующий на Украине мотив—растительный, явно ренессансного и барочного происхождения, например, гранатовое яблоко в растительной почке на двух стеблях (рис. 98). Гнутые и кривые формы стеблей и цветов дают впечатление натуральности. Тюльпаны, розы, гвоздики, рога изобилия, виноградные кисти, извития стебля с почти акантовым полулистом, наконец, даже волны с симметрично выходящими из них перистыми и легкими стеблями говорят о давнем воздействии соседней Польши и Западной Европы вообще; кое-где видны и восточные, персидско-турецкие мотивы; целое же получает ясность и легкость специфически украинской обработки (рис. 99). Человеческая фигура в украинской вышивке крайне редка. Словом, мы видим то же, что и в живописном украинском орнаменте, что можно найти также в коврах и на „писанках“ (крашеных яйцах).

Строчка и кружево в художественном отношении имеют то родство, что они оперируют двуцветностью: нитяный узор на просвечивающем фоне. По самой системе русская строчка допускает более кривые линии, чем вышивка; еще более произвольна линия в кружевах. И то и другое искусство принадлежит к глубокой древности; о кружеве говорится в известиях еще домонгольской эпохи. Но не надо думать, что современное кустарное производство строчки и кружева, особенно последнего (как и вышивки), принадлежит народному искусству. Еще в XVIII в. пересаживали на русскую почву заграничное кружево, его технику; меценатство же XIX—XX вв. значительно влило в эти рукоделья западных новшеств. Поэтому в происхождении вышивок, строчки, кружев, в их мотивах и технике требуется всегда с осторожностью усматривать старое и новое, народное и городское.

В общем, в несомненно народных строчке и кружеве мы видим разнообразную смесь влияний, стран, эпох, но все в той же русской интерпретации. Но мотивы более отчетливы. Нам ясны барочные акванты и плоды, древнейшие грифы,

львы (рис. 100), двуглавые орлы и петухи, всадники, кавалеры, дамы, корабли и диковинные палаты-хоромы, так напоминающие росписи и рельефы прялок. Несомненно, рисунки и гравюры XVIII в., праздники в господских, помещичьих парках и садах послужили неоднократно темой для строчки и кружев, вероятно частью ввиду сбыта продуктов высшему общественному классу, частью вследствие личных интересов крестьян. Мы находим кавалеров и дам в беседках, между деревьями, в каретах или катающимися на лодках. Архитектура, при всей условности, обнаруживает черты Петровского и Елизаветинского барокко.

Как и в других видах народной орнаментики, симметрия является очень частой, а ритм каким-то безразличным; свобода движения форм стеснена мелочью второстепенных мотивов, уничтожающих пустые места.

Подбор форм замкнутых в себе, статичность их, вот черты, проникающие народное искусство, его архитектуру, скульптуру, живопись, орнамент, в отношении как композиции, так и мотивов и их фактуры.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Из представленного краткого обзора мы видим, что русское народное искусство представляет собою сложное явление, что оно, самобытное по своему художественному выражению, вовсе не так самобытно по своим источникам, как это иногда хотят думать, что народное русское искусство не оставалось неизменным на протяжении веков; оно изменялось и изменяется сейчас.

В состав русского народного искусства вошел как Восток, так и Запад; быть может, менее всего в нем оказалось Византии и церковности. Опыт долгих лет, художественная культура верхних общественных слоев, а также соседей, дали своеобразие целому, где принцип орнаментальный, действительно, оказывается господствующим. Быть может последнее случилось потому, что образы пришли в народ, по своей сути безóбразный.

Три вопроса связываются с народным искусством: его отношение к искусству образованных классов, его культура в художественно-кустарной промышленности и, наконец, его будущее.

По первому вопросу уже однажды было выражено мнение, что дух реализма новой русской живописи, как мы видели, имеет себе предшественников в народных росписях. Быть может, народный художественный вкус определяет и наше современное искусство в его ломке форм, во влечении к беспредметности.

Что касается кустарно-художественной промышленности, то мы уже заметили, что часто она представляет нечто отличное от народного искусства или будучи игрой в народное без его понимания, или смесью „французского с нижегородским“, или прямым воспроизведением форм, созданных в городе.

Здесь стоит и проблема будущего в народном искусстве. Часто говорят, что оно погибло или скоро погибнет. Но если

есть народ, будет и его искусство, которое переработает всякую смесь и создаст то искусство, которое ему нужно, укладывается в его социальную и хозяйственную жизнь. Пусть изменяется деревня и образ жизни крестьянина; с ними изменится и тот образ, которым крестьянин художественно воспринимает мир.

# ПЕРЕЧЕНЬ РИСУНКОВ.


*Стр.*

1. Рубка в обло . . . . . 9
2. Рубка в лапу . . . . . —
3. Система фронтона . . . . . 12
4. Система кровли . . . . . 13
5. План литовской избы . . . . . 15
6. План волынской хаты . . . . . 19
7. План финской избы . . . . . 20
8. План пятистенной избы . . . . . 22
9. План вологодской избы . . . . . 23
10. План донской избы . . . . . 24
11. Двор Владимирской губернии . . . . . 26
12. Двор Курской губернии . . . . . 27
13. Изба по плану Тихвинского монастыря . . . . . 29
14. Двуклетская изба по плану Тихвин. мон. . . . . 30
15. Крестьянский двор по плану Тихвин. мон. . . . . 31
16. Избы по плану Тихвин. мон. . . . . 32
17. Дом по Олеарию . . . . . 33
18. Литовская изба . . . . . 34
19. Украинская хата . . . . . 35
20. Хата Волынской губернии . . . . . 37
21. Изба Владимирской губернии . . . . . 39
22. Донская изба . . . . . 41
23. Северный сарай . . . . . 43
24. Окно . . . . . 45
25. Окно подклета . . . . . 46
26. Крыльцо северной избы . . . . . 47
27. Дымная деревянная труба . . . . . 49
28. Северная мельница . . . . . 51
29. Украинская мельница . . . . . 52
30. Коник . . . . . 53
31. Кувшин . . . . . 55
32. Ваза . . . . . 56
33. Кувшин . . . . . 57

## ПЕРЕЧЕНЬ РИСУНКОВ


34. Украинский горшок . . . . . 58
35. Костяной ящик . . . . . 59
36. Гребень . . . . . 62
37. Гребень . . . . . 63
38. Костяные шпильки . . . . . 65
39. Донце прялки . . . . . 66
40. Швейка . . . . . 67
41. Кронштейн полки . . . . . 68
42. Швейка . . . . . 69
43. Рубанок . . . . . 71
44. Ложка . . . . . 73
45. Скобкарь . . . . . 74
46. Солонка . . . . . 76
47. Светец . . . . . 78
48. Прялка . . . . . 79
49. Кукла . . . . . 80
50. Кукла . . . . . 82
51. Петух . . . . . 83
52. Конь . . . . . 86
53. Упряжь пристяжкой . . . . . 87
54. Чурка . . . . . 90
55. Подготовка фигуры . . . . . 91
56. Намечание фигуры . . . . . 92
57. Обработка фигуры . . . . . 93
58. Детализация фигуры . . . . . 94
59. Готовая фигура . . . . . 95
60. Конь . . . . . 96
61. Наличник . . . . . 98
62. Наличник и ставни . . . . . 99
63. Карниз . . . . . 101
64. Часть ткацкого станка . . . . . 102
65. Стол . . . . . 105
66. Солонка . . . . . 107
67. Валек . . . . . 108
68. Прялка . . . . . 110
69. Пряничная доска . . . . . 111
70. Пряничная доска . . . . . 112
71. Пряничная доска . . . . . 113
72. Пряничная доска . . . . . 114
73. Светец . . . . . 115
74. Светец . . . . . 116
75. Светец . . . . . 117
76. Сечка . . . . . 118
77. Жиковина . . . . . 119

78. Жиковина . . . . . 120
79. Сундучок . . . . . 121
80. Подголовник . . . . . 122
81. Шкаф . . . . . 123
82. Роспись внутри сундучка . . . . . 126
83. Украинская тарелка . . . . . 128
84. Украинская тарелка . . . . . 129
85. Прялка . . . . . 130
86. Люлька . . . . . 131
87. Роспись крышки короба . . . . . 133
88. Роспись крышки короба . . . . . 134
89. Набойка . . . . . 136
90. Набойка . . . . . 137
91. Набойка . . . . . 138
92. Набойка . . . . . 139
93. Набойка . . . . . 142
94. Набойка . . . . . 143
95 Вологодская вышивка . . . . . 145
96. Вологодская вышивка . . . . . 146
97. Калужская вышивка . . . . . 148
98. Украинская вышивка . . . . . 150
99. Украинское полотенце . . . . . 152
100. Вологодская строчка . . . . . 154

# ОГЛАВЛЕНИЕ.

*Стр.*

Предисловие . . . . . 5

**Введение.**

Принципы народного искусства; производственная, социологическая и экономическая точки зрения. Этнический момент. Литература предмета . . . . . 7

**Архитектура.**

Композиция деревни и двора. Плотничье искусство; инструменты и обработка дерева; строительство. Генезис избы; основание и кровля; пролеты. Композиция избы. Объем избы; печь. Служебные постройки . . . . . .

**Скульптура.**

Значение материала. Керамика. Камень. Кость. Дерево; круглая пластика, игрушки; рельеф, утварь, пряничные доски; прорезь, архитектурная декорация, мебель. Железо; стержень и лист. 84

**Живопись.**

Красочная форма; раскраска; живописная манера. Графическая манера; содержание и форма. Текстильное производство; набойка; вышивка; строчка и кружево . . . . . 141

**Заключение.**

Происхождение, положение и прогноз русского народного искусства. 158

**Перечень рисунков** . . . . . 160

# Труды проф. А. И. Некрасова.

## Отдельные книги:

Очерки из истории славянского орнамента. — Человеческая фигура в русском тератологическом рукописном орнаменте XIV века. (Памятники древней письменности и искусства, CLXXXIII). 1913.

Курс истории и теории искусств. (Курс Московской Консерватории). М. 1914.

Учебный атлас по истории древне-русского искусства. — Выпуск I. Искусство домонгольской эпохи. — Выпуск II. Искусство эпохи татарщины. — Выпуск III. Искусство Московского Государства. М. 1916.

Конспект курса истории древне-русского искусства. М. 1917.

Лекции по византийскому искусству. (Курс Московского Высшего Технического Училища). М. 1923.

Древний Псков и его художественная жизнь. М. 1923.

Древние подмосковные. — Александрова Слобода, Коломенское, Измайлово. М. 1923.

Великий Новгород и его художественная жизнь. М. 1924.

Очерки декоративного искусства древней Руси. М. 1924.

Византийское и русское искусство. (Для строительных факультетов высших учебных заведений). М. 1924.

## Главнейшие статьи:

Несколько слов о лицевых списках жития Евфросинии Суздальской. (Изв. Отд. русск. яз. и слов. Ак. Н., т. XV, кн. 1).

Кольцов и народная лирика. (Изв. Отд. р. яз. и сл. Ак. Н., т. XVI. кн. 2).

Любовная лирика Петрарки. (Русск. Филол. Вестн., 1911, кн. 1—2,4).

Батюшков и Петрарка. (Изв. Отд. р. яз. и сл. Ак. Н., т. XVI, кн. 4).

Московское каменное церковное зодчество до Фиораванти. (Древности. Труды Слав. Ком. Моск. Арх. Общ., т. IV, вып. 2).

Несколько слов о последнем периоде помпеянской декоративной росписи. (Уваровский сборник. М. 1916).

Троицкий собор Александровской Слободы. (Изв. Общ. графич. иск. 1916, № 4—5—6).

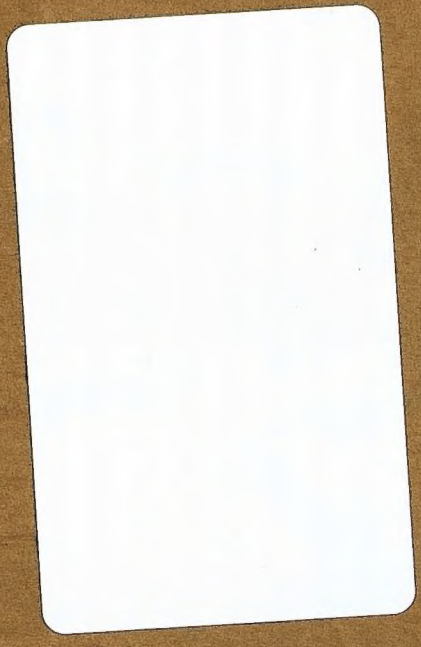
Из области литерат. источников древне-русск. искусства. (Среди коллекционеров, 1922, № 11—12).

Организация массы в архитектуре. (Изв. Иван.-Вознес. Политехн. Инст., т. VII, вып. 2). Премировано Н. К. П.

Костромской край в истории древне-русск. искусства. (III Историч. Сборн. Труды Костром. Научн. Общ., вып. XXX).

Из суздальско-владимирских впечатлений. (Среди коллекционеров. 1924, №№ 3—4, 5—6).

Областной Музей Центр.-Промышл. Области. (Экономическое Строительство, 1924, № 6).

Книгопечатание в России в XVI и XVII веках. (Книга в России, т. I).

Древнейшая русская ксилография. (Гравюра и книга, 1924, вып. 2).